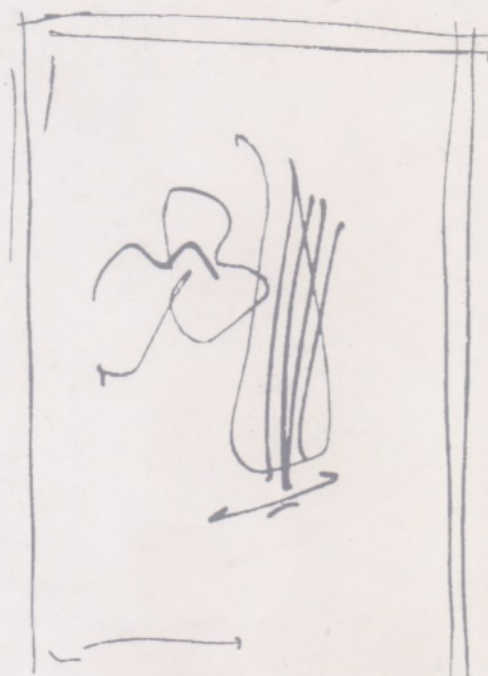


VASILE ILIUȚ

DE LA WAGNER



LA CONTEMPORANI

VOLUMUL IV

CUPRINS

CULTURI MUZICALE NAȚIONALE OMOGENE ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA	9
CULTURI MUZICALE DE ORIENTARE ETNOSONICĂ	11
1. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ RUSĂ ȘI SOVIETICĂ	11
- ALEXANDR GLAZUNOV	12
- SERGHEI RAHMANINOV	13
- ALEXANDR SKRIABIN	19
Creația	20
- Creația pentru pian	21
- Creația concertantă și simfonică	27
- Particularități artistice	31
* - SERGHEI PROKOFIEV	33
Creația	34
- Miniatura vocală	34
- Creația pentru pian	35
- Muzica de cameră	40
- Creația simfonică și concertantă	42
- Muzica de scenă	51
Particularități stilistice	60
* - DMITRI SOSTAKOVICI	62
Creația	63
- Creația simfonică și concertantă	64
- Muzica vocală, instrumentală și de cameră	77
- Creația de scenă și vocal simfonică	89
- Particularități stilistice	90
* - IGOR STRAVINSKI	92
Din gândirea estetică stravinskiană	93
Creația	96
Particularități stilistice	126
- ARAM HACIATURIAN	127
Particularități stilistice	136
- Lista principalelor lucrări ale compozitorilor ruși din prima jumătate a secolului al XX-lea	137
- Bibliografie selectivă	153
2. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ CEEHĂ ȘI SLOVACĂ	154
* - LEOŠ JANÁČEK	155
Creația	156

- BOHUSLAV MARTINU	173
- ALOIS HABA	177
Particularități stilistice	180
- Lista principalelor lucrări ale compozitorilor cehi și slovaci din prima jumătate a secolului al XX-lea	182
- Bibliografie	188
3. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ SPANIOLĂ	189
- MANUEL DE FALLA	190
Creația	191
Particularități stilistice	205
- Lista lucrărilor lui Manuel de Falla	208
- Bibliografie selectivă	209
4. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ POLONEZĂ	210
- KAROL SZYMANOWSKI	211
- WITOLD LUTOSLAWSKI	224
- KRZYSZTOF PENDERECKI	227
Particularități stilistice	231
- Lista principalelor lucrări ale compozitorilor polonezi din secolul al XX-lea	233
- Bibliografie selectivă	237
5. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ UNGARĂ	239
- BÉLA BARTÓK	240
Creația	244
- ZOLTAN KODALY	263
Particularități stilistice	267
- Lista principalelor lucrări ale compozitorilor unguri din prima jumătate a secolului al XX-lea	269
- Bibliografie selectivă	272
6. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ	273
- GEORGE ENESCU	275
Din gândirea estetică și filozofică enesciană	276
Creația	280
Particularități stilistice	304
- Lista principalelor lucrări ale lui George Enescu	307
- Bibliografie selectivă	310
7. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ FINLANDEZĂ	311
- JEAN SIBELIUS	312
Creația	313
- Creația vocală și vocal simfonică	314
- Creația instrumentală și de cameră	314
- Creația simfonică și concertantă	316
- Particularități stilistice	325
- Lista principalelor lucrări ale lui Jean Sibelius	327
- Bibliografie selectivă	331

CULTURI MUZICALE NAȚIONALE ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

Istoria muzicii primei jumătăți a secolului al XX-lea relevă posibilitatea coexistenței paralele a mai multor orientări estetice a căror configurație nuanțează policrom tabloul complex al artei sunetelor. Astfel că, alături de culminațiile: impresionistă, veristă și atonal-expresionist-dodecafonică, desprinse din continuitatea clasico-romantică, componistica europeană a acestei perioade amplifică procesul dezvoltării modalismului accentuându-i sorgintea folclorică arhaică, marcând astfel un mare moment al înfloririi culturilor muzicale naționale europene. Un moment declanșat de evoluția vertiginoasă și ireversibilă a evenimentelor social-politice (izbucnirea primului război mondial și prăbușirea imperiilor) și muzicale (diversificarea pluristilistică, consecință a crizei postwagneriene, a staticismului romantic și a șocantelor descoperiri din câmpurile cromaticii atonale), ce au determinat conturarea și afirmarea unei multitudini de stiluri individuale rezultate din specificitatea limbajelor și particularităților naționale, din impactul acestora cu diversele culturi muzicale apusene, precum și din viziunea estetică-filozofică și sensibilitatea fiecărui compozitor. Este momentul în care stilurile naționale folclorice, datorită maturizării lor și datorită existenței personalităților de excepție, sunt capabile să realizeze sinteze, "în spiritul timpului", între tradiția național-folclorică și "marea tradiție muzicală europeană"¹.

Aceste sinteze, se realizează diferit de la o cultură muzicală la alta, de la un compozitor la altul, în funcție de structura sa psihică, de măsura și modul personal de cunoaștere și de abordare a folclorului, unele continuând și dezvoltând tradiții ce vin din secolul trecut, altele recent constituite, determinând conturarea culturilor muzicale naționale folclorice, toate de o pregnantă modernitate și originalitate în structura melodică, armonică, ritmică, timbrală și arhitecturală. Se vor impune atenției lumii muzicale nume noi de compozitori ale căror creații au intrat pentru totdeauna, spre bucuria spiritului uman, în patrimoniul universal al valorilor, influențând simțitor sensul evolutiv al muzicii europene din a doua jumătate a secolului nostru.

¹ Ștefan Niclescu. Național și universal în creația lui George Enescu. În: Național și universal în muzică. Conservatorul "C. Porumbescu", București, 1967, pag. 193.

D

În același timp, în țările cu vechi tradiții, acolo unde folclorul a fost epuizat, creația muzicală profesionistă se dezvoltă pe mai multe direcții integratoare diacronice, configurând alcătuirii stilistice eterogene, în care se deslușesc atât elementele tradiției, cât și aspectele novatoare cu cele mai extravagante forme de manifestare avangardistă. Aici, unii muzicieni, dintr-un conservatorism desuet, retardează în albia romantismului și, alarmați de noile descoperiri sonantice, armonice și ritmice, eșuează în stiluri muzicale trecute, pe care le reactualizează într-o nouă viziune, contemporană; în timp ce alții caută lumi sonore noi, exotice și arhaice, în afara spațiului geografic național, pe care le interpretează într-o viziune proprie fiecărui muzician; iar alții explorează teritorii noi, meta- și paramuzicale, în speranța unor descoperiri spectaculare. Astfel, muzica intră într-un proces de accentuată diversificare stilistică, ce afectează însăși unitatea stilistică națională, tinzând și îndreptându-se vertiginos și tot mai grăbit spre apogeu, spre "pulverizarea în individual"² caracteristică creației muzicale profesionale europene, ce a urmat anului 1950.

² Vezi: Ștefan Niculescu. Un nou spirit al timpului în muzică. În: Muzica, nr. 9, septembrie 1987, pag. 12.

CULTURI MUZICALE NAȚIONALE OMOGENE DE ORIENTARE ETNOSONICĂ

1. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ RUSĂ

La cumpăna secolelor al XIX-lea și al XX-lea, cultura muzicală rusă, prin Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov și Ceaikovski, atinsese un impresionant grad de dezvoltare, maturizare, perfecționare a tehnicilor de compoziție și de singularizare a expresiei, ridicându-se la nivelul celor mai înalte exigențe ale componisticii universale. Lucrările lor cuprind germenii unor posibile dezvoltări ulterioare, în revelație, sursă de inspirație și sugestie pentru mulți dintre tinerii compozitori ruși (și de aiurea)³, care, prin talentul și preocupărilor lor, în noua conjunctură istorică, determină, în ansamblu, o nouă înflorire a culturii muzicale naționale.

Cele două direcții estetice principale conturate la sfârșitul secolului al XIX-lea: folclorică, reprezentată prin Balakirev, Musorgski, Borodin, Cui și Rimski-Korsakov, și romantică, reprezentată prin Ceaikovski, sunt continuate și în prima jumătate a secolului al XX-lea, într-o nouă viziune, dezvoltare și amplificare.

În mod paradoxal, această nouă înflorire se împlinește mai puțin pe linia estetică a "Grupului celor cinci" și mai mult pe cea a lui Ceaikovski. Explicația o găsim, desigur, în răsunetul internațional al muzicii autorului Pateticei și în formația profesională a noilor creatori, mulți dintre ei fiind crescuți în Conservatoarele din Moscova și Petersburg unde trona autoritar spiritul romantic central european, promovat de frații Rubinstein și de Ceaikovski, influența lui Rimski-Korsakov (singurul din "grup" profesor la Conservatorul din Petersburg) fiind neînsemnată.

Anatoli Liadov, Anton Arenski, Serghei Taneev, Alexandr Glazunov, Serghei Rahmaninov, Alexandr Skriabin, Nicolai Miakovski, Serghei Prokofiev, Dmitri Sostakovici iată noile și nu singurele nume de compozitori ce prin creațiile lor reprezintă direcția romantică a muzicii ruse (și sovietice, după 1917), aducând-o până în contemporaneitatea noastră, conferindu-i noi valențe expresive, determinate de tematismul și programatismul abordat, de calitatea realizărilor muzicale.

³ Armonia modală a lui Musorgski și orchestrația lui Rimski-Korsakov au atras atenția lui Debussy și Ravel, influențându-i în făurirea unui stil și limbaj personal.

Să urmărim, deci, mai întâi, direcția romantică a muzicii ruse, continuitatea ei fiind asigurată după Ceaikovski de: Glazunov, Rahmaninov și Skriabin, de Miaskovski, Prokofiev și Sostakovici, care prin creațiile lor și de activitatea interpretativă, au devenit nume de prestigiu în muzica rusă și universală.

ALEXANDR GLAZUNOV (1865-1936)

Deși elev (în afara Conservatorului) și prieten al lui Rimski-Korsakov, Glazunov⁴ se aliază stilului lui Balakirev, Borodin și Ceaikovski, continuând tradițiile muzicii ruse printr-o creație bogată, variată și cuprinzătoare în planul genurilor, al formelor și arhitecturilor muzicale. El, asemenea lui Ceaikovski, este un simfonist de cea mai autentică factură, situându-și creațiile în sferele esteticii și expresiei romantice, prin promovarea genurilor instrumentale și orchestrale ample și prin subiectivizarea intensivă a discursului muzical. Influențat de Brahms și Wagner, lui Glazunov îi este caracteristică confesiunea lirică, expresia clară, lipsită de tensiuni disonante, muzica sa înscriindu-se ca o salutară încercare de clasicizare a tradițiilor muzicii ruse. Optimistă, solemnă și elevată, muzica lui Glazunov are mai ales un caracter monumental și epic.

Compunând cu o ușurință ieșită din comun (la 18 ani era deja o personalitate conturată, un compozitor de frunte și un foarte rafinat orchestrator), Glazunov s-a consacrat muzicii instrumentale, pe care o abordează de pe poziția muzicianului complex și matur, cunoscător profund al limbajului muzical contemporan și al mijloacelor de expresie vehiculate cu abilitate aplicate în manieră personală, temperamentală, caracteristică. Forma aleasă și măiestrită a lucrărilor, spiritul rus și conceptul instrumental ceaikovskian primesc în creația lui Glazunov noi sensuri, realizându-se astfel o adevărată tradiție rusă a muzicii instrumentale, simfonice și de cameră, cu trăsături particulare în muzica romantică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea.

⁴ Alexandr Constantinovici Glazunov s-a născut la 29 iulie 1865, la Petersburg într-o familie de librari-editori. Se afirmă ca un talent precoce la vârsta de 8 ani. Descoperit de Balakirev, devine elevul lui Rimski-Korsakov, cu care studiază compoziția, ajungând timpuriu la o maturitate artistică surprinzătoare. Împreună cu Rimski-Korsakov, Glazunov a terminat după moartea lui Borodin opera acestuia, *Cneazul Igor*, și a refăcut din memorie unele părți ale *Simfoniilor a treia*. Profesor la Conservatorul din Petersburg din 1899, devine apoi director între 1905 și 1928, influențând dezvoltarea muzicii ruse. S-a consacrat muzicii simfonice și concertante, de cameră și vocale, realizând un mare număr de lucrări (9 simfonii - ultima neterminată -, suite și tablouri simfonice, fantezii, uverturi, rapsodii, concerte: pentru vioară și orchestră (1), pentru pian și orchestră (2), concert-baladă pentru violoncel și orchestră (1), pentru saxofon și orchestră (1), cvartete de coarde (7), sonate pentru pian (2), balade (3), romane (20), cantate, coruri și multe miniaturi instrumentale. Pentru activitatea sa, în 1907, Universitățile din Cambridge și Oxford îi atribuie titluri onorifice de doctor iar în 1922 primește titlul de Artist al Poporului al U.R.S.S. În 1922 Glazunov efectuează un lung turneu de concerte prin Europa și S.U.A., dirijându-și propriile lucrări. Colaborează apoi, la Paris, cu Serghei Diaghilev, rămânând acolo până când a murit, la 21 martie 1936.

Într-o mare varietate de genuri, muzica sa preponderent simfonică, concertantă și de cameră se remarcă prin măiestria componistică, prin utilizarea procedeelelor de scriitură polifonică și larga dezvoltare a principiilor monotematismului, prin stilul sobru și echilibrul clasic al realizărilor arhitecturilor, prin culoarea și nota slavă a facturii melodice și armonice. În evoluția sa, Glazunov pleacă de la stilul folcloric evocat într-o serie de lucrări ca: *Simfonia I*, poemul *Stenka Razin*, *Kremlinul*, *Rapsodia orientală* și *Cvartetul slav*, trecând apoi la stilul romantic ceaikovskian, căruia îi conferă noi valențe expresive, explozia talentului său producându-se după anul 1890, când realizează cele mai de seamă lucrări: *Simfoniile a IV-a, V-a și a VI-a*, baletul *Raymonda* și altele. Din creația sa se remarcă: *Simfonia I*, dedicată lui Rimski-Korsakov, "un monument al tinereții nepieritoare, al inspirației, al vieții și frumuseții"⁵, *Simfonia a II-a* (1886), dedicată lui Liszt, *Simfonia a IV-a*, o continuare a tradițiilor orchestrale romantice, *Simfonia a VI-a* (1889), cu admirabilele ei variațiuni și cu un final impunător, *Simfonia a VII-a* (1902) dedicată lui Beliaev, cu expresia ei pastorală, cu teme de largă respirație, cu muzica sa evocatoare și plină de sensibilitate romantică. Demne de evidențiat sunt și poemele, uverturile și suitele sale simfonice: *Stenka Razin*, *Pădurea*, *Marea*, *Kremlinul*, *Primăvara*. Din evul mediu și altele. Remarcabile rămân și concertele sale, mai cu seamă *Concertul pentru vioară și orchestră* (1904), în care realizează o inserare a intonațiilor folclorice în cadrul unor forme tradiționale gândite sintetic (*Concertul are doar două părți, în prima fiind concentrate cele două mișcări Moderato și Andante*) și *Concertul pentru pian și orchestră Nr.1 în La minor* (1910), liric și romantic, alcătuit tot din două părți (*Allegro și Andante cu nouă variațiuni*).

La acestea se adaugă cele trei baleturi: *Raymonda*, *Cele patru anotimpuri* și *Domnișoara servitoare*, numeroase lucrări de cameră, miniaturi pentru pian, romanele pentru voce și pian ș.a. ce s-au înscris definitiv în patrimoniul muzicii ruse.

SERGHEI RAHMANINOV (1873-1943)

Tradițiile simfonismului romantic rus sunt continuate și de Serghei Rahmaninov⁶ muzician de o rară sensibilitate, format la Conservatorul din Moscova, romantismul său având însă o notă personală conferită de expresia elegiacă, de tonul încetșat și de tenta națională ce pigmentează muzica sa.

⁵ V.V.Stasov, *Studii*, ESPLA, Cartea Rusă, 1959, vol.II, pag. 415.

⁶ Serghei Vasielievici Rahmaninov s-a născut la 1 aprilie 1873 la Oneg din regiunea Novgorod, fiul unui fost ofițer de husari. În 1882 este admis la Conservatorul din Petersburg, iar din 1885 la cel din Moscova, unde studiază pianul și compoziția. În 1891 absolvă Conservatorul cu medalia de aur pentru opera *Aleko* și *Concertul pentru pian și orchestră Nr.1* (1891). În 1895 scrie

Fără a fi numeroasă, creația lui Rahmaninov este cea a unui romantic de tip Schumann sau Liszt, unde se întâlnesc cele două ipostaze ale unuia și aceluiași muzician: de compozitor și interpret care se intercondiționează, se dublează și se completează. Un mare poet al pianului, înzestrat cu o capacitate extraordinară de pătrundere a sensurilor adânci ale muzicii, Rahmaninov s-a impus, prin arta sa, în rândul celor mai de seamă pianiști-compozitori din prima jumătate a secolului nostru.

Muzica sa, străbătută de un fior tragic, expresie a unor trăiri interioare intense, este nostalgică, melancolică și lirică, compozitorul însuși recunoscând că "tonurile luminoase nu-i reușesc". Rahmaninov este un melodist. Un melodist de cea mai autentică factură romantică, departe de oricare dintre curentele "moderniste" care au brăzdat cerul muzicii primei jumătăți a secolului al XX-lea. "Nici odată n-am să trădez de dragul a ceea ce consider a fi numai o modă, melodia ce răsună mereu în mine ca într-o fantezie de Schumann, prin intermediul căreia percep lumea înconjurătoare"⁷, spunea Rahmaninov, dând la iveală, una după alta, compozițiile sale în majoritatea lor destinate pianului⁸, fie solo, fie acompaniat de orchestră, realizate într-o mare varietate de forme și genuri. Nu au fost neglijate nici celelalte genuri: simfonia, opera, muzica de cameră și romanța. Astfel, cele patru simfonii create de Rahmaninov: *Iuno-sescaia simfonia (Simfonia tinereții - 1891)*, prima încercare în acest gen, într-o singură parte (*Grave, Allegro molto*), *Simfonia întâi op.13 (1895)*, în patru părți (*Grave, Allegro ma non troppo, Allegro animato, Larghetto, Allegro con fuoco*), *Simfonia a doua, opus 27, (1907)*, dedicată lui Taneev, tot în patru părți (*Largo, Allegro moderato, Allegro molto, Adagio, Allegro vivace*) și *Simfonia a treia, op.44 (1936)*, în trei părți (*Lento, Allegro moderato, Adagio ma non troppo, Allegro*), evidențiază concepția simfonică ceaikovskiană, pe care a promovat-o.

Bogăția melodică, conținutul de idei, profunzimea sentimentelor și perfecțiunea exprimării muzicale, determină valoarea de necontestat a muzicii acestor creații rahmaninoviene. Aceeași măiestrie artistică și același profesionalism muzical pot fi observate și în cele trei opere create de Rahmaninov: *Aleko (1892)*, *Cavalerul avar (1904)* și *Francesca da Rimini (1904)*, prima dintre ele fiind cea mai izbutită și mai populară, datorită calităților sale dramaturgice, datorită muzicii sale de inspirație folclorică, în muzica de cameră, (cu cele două trio-uri elegiace) și în muzica romanelor.

Simfonia I, apoi *Concertul Nr. 2 pentru pian și orchestră (1900)*, impunându-se în lumea muzicală prin interpretările și creațiile sale, Dirijor, compozitor și pianist, Rahmaninov desfășoară o intensă activitate artistică până în decembrie 1917, când cu întreaga familie, părăsește Rusia stabilindu-se în California, de unde întreprinde numeroase turnee de concerte în America și Europa, scăzând cantitativ activitatea de creație. În această perioadă realizează *Concertul Nr.4 pentru pian și orchestră*, *Variațiuni pe o temă de Corelli*, *Rapsodia pe o temă de Paganini* și *Simfonia a III-a*. Continuându-și activitatea concertistică, Rahmaninov moare la 28 martie 1943, la Beverly Hills, în California.

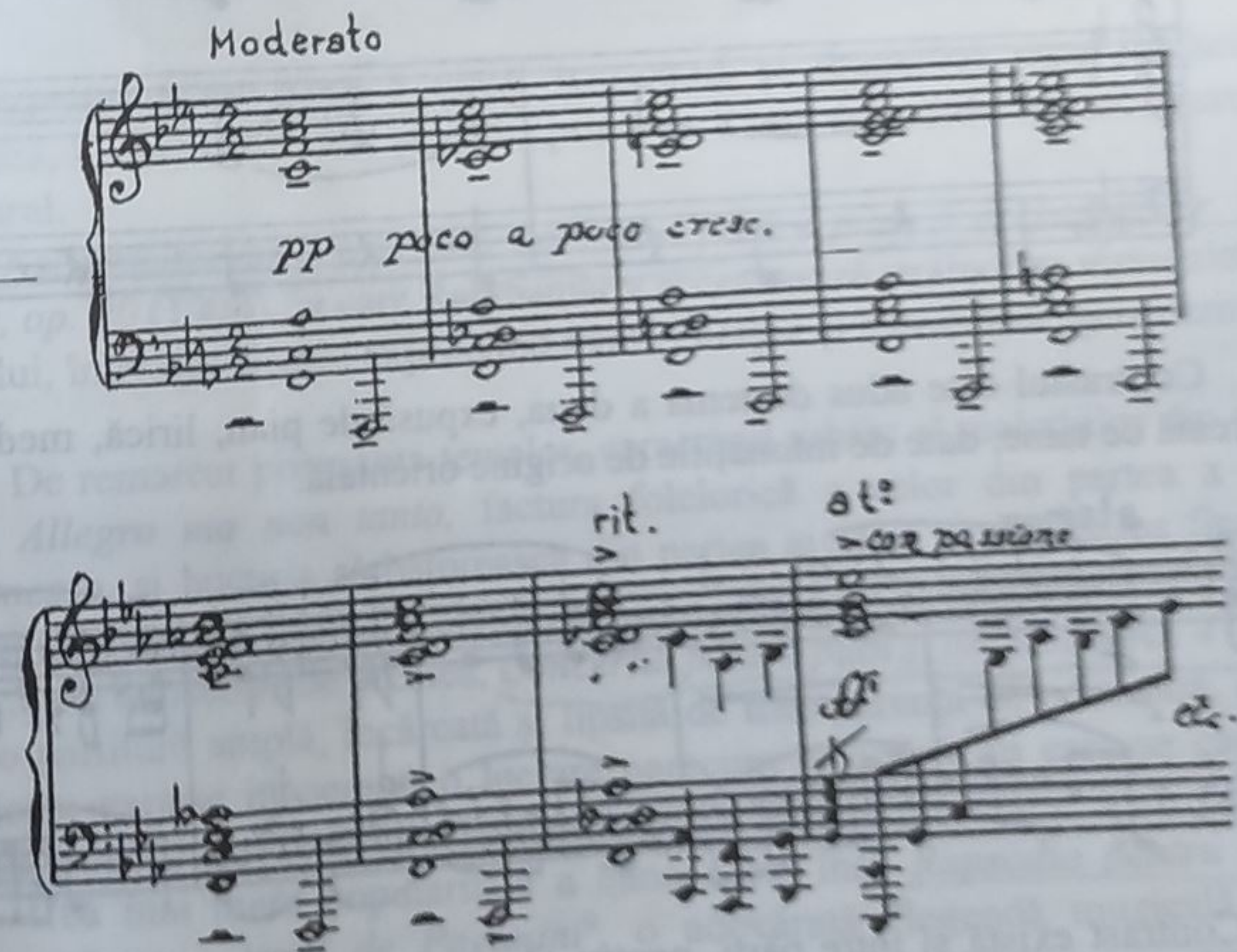
⁷ Boris Asafiev, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., Cartea Rusă, 1960. pag. 105.

⁸ Vezi lista de lucrări de la pag. 138.

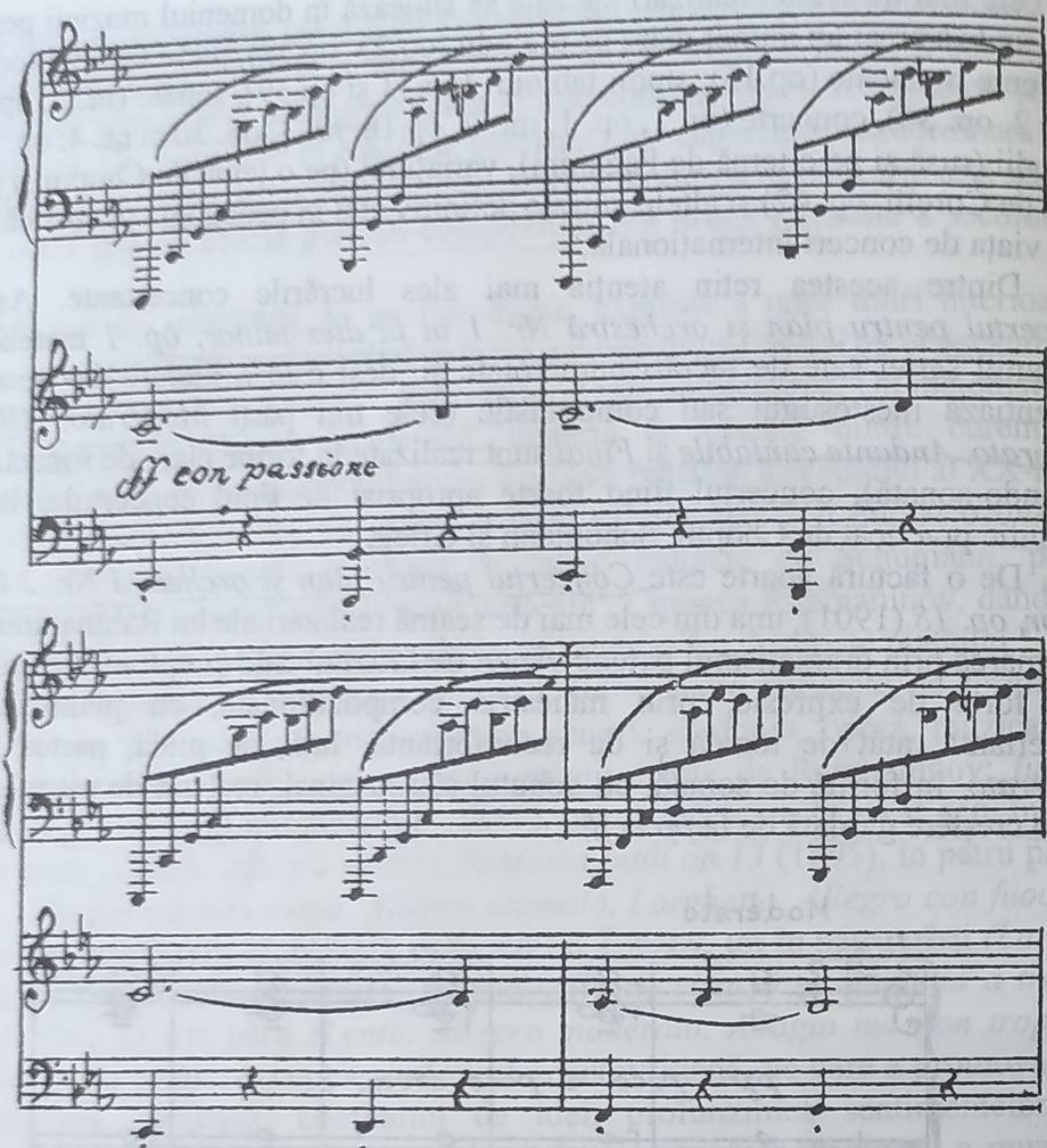
Însă cele mai de seamă realizări ale sale se situează în domeniul muzicii pentru pian, unde a creat un număr mare de preludii (op.23, op.32), piese fantezii (op.3), momente muzicale (op.15), studii tablouri (op.33 și op.39), sonate (nr. 1, op. 28 și nr. 2, op. 36), concerte (nr. 1, op. 1, nr. 2, op.18, nr. 3, op. 30 și nr. 4, op. 40), rapsodii (rusă și pe o temă de Paganini), variațiuni (pe o temă de Chopin și pe o temă de Corelli, op. 42) și altele, intrate definitiv atât în pedagogia pianistică, dar și în viața de concert internațională.

Dintre acestea rețin atenția mai ales lucrările concertante. Astfel, *Concertul pentru pian și orchestră Nr. 1 în fa diez minor, op. 1* marchează începutul seriei sale de lucrări numerotate și, deși este o lucrare de "școală", evidențiază meșteșugul său componistic (cele trei părți *Moderato, Allegro moderato, Andante cantabile* și *Final* sunt realizate în forme clare de sonată, lied și rondo-sonată), concertul fiind foarte apropiat de tipul concertului lirico-romantic practicat de Chopin, Schumann și Grieg.

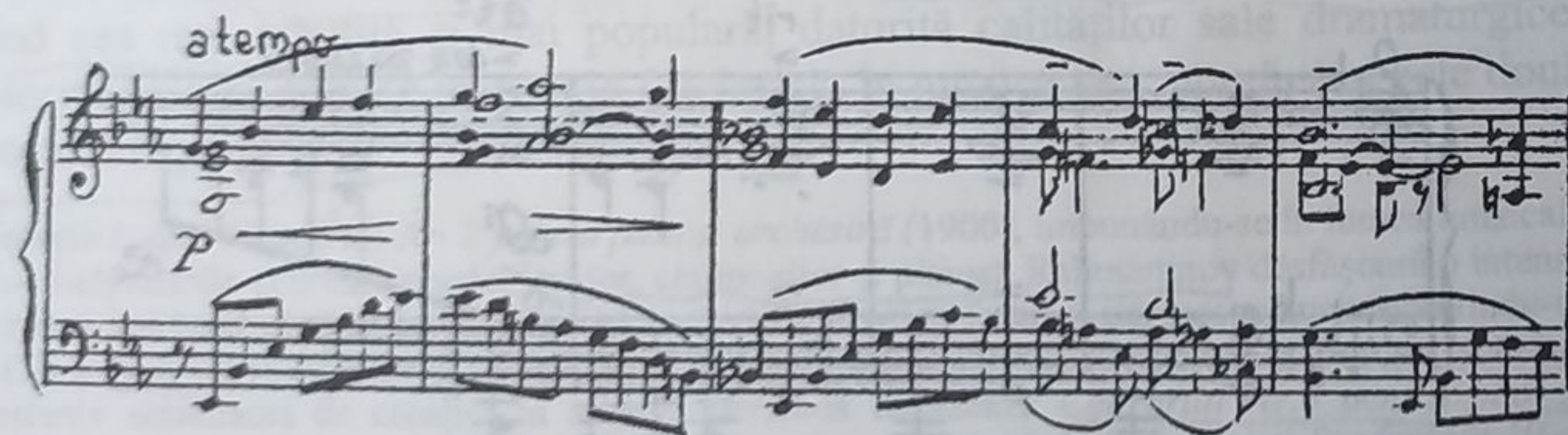
De o factură aparte este *Concertul pentru pian și orchestră Nr. 2 în do minor, op. 18 (1901)*, una din cele mai de seamă realizări ale lui Rahmaninov, ce se remarcă prin dramatismul patetic vizavi de lirismul cald și optimismul sincer, prin forța de expresie, prin măiestria compozițională, cu pianistica sa concertantă, atât de tonică și de reconfortantă. Iată, de pildă, partea întâi, *Moderato*, în formă de sonată, cu debutul său original, realizat de pianul solo, într-o creștere gardată de la *pp* la *ff*.



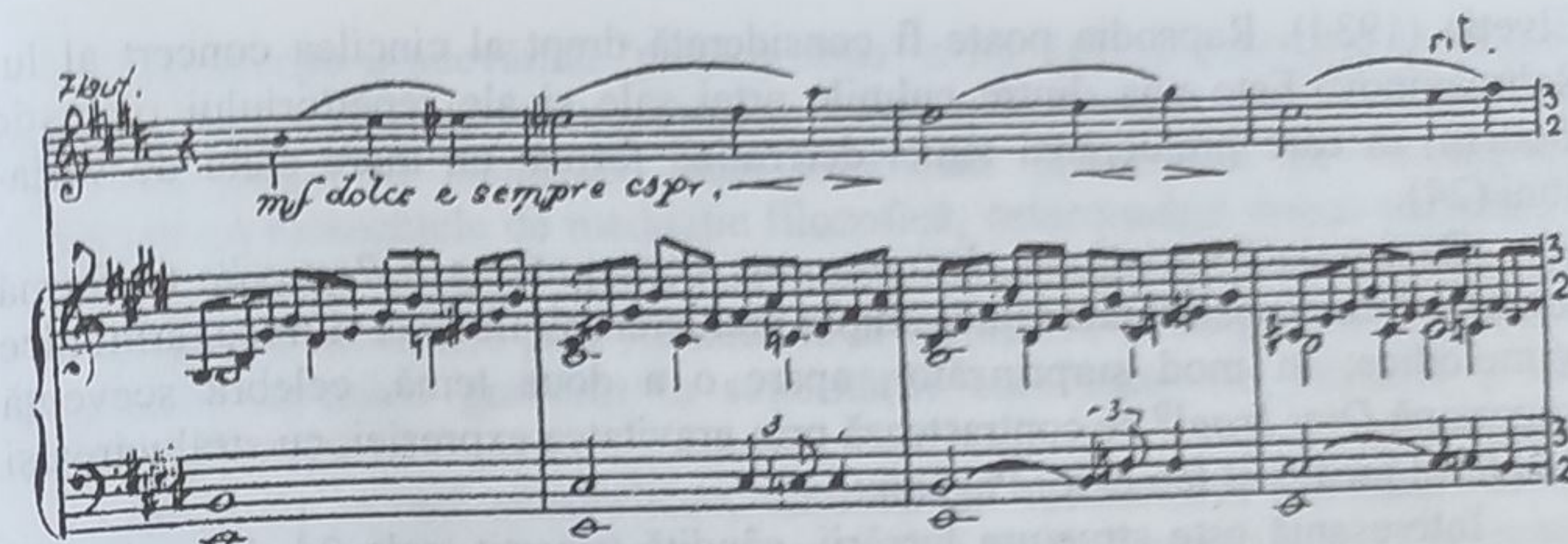
căreia îi urmează tema întâi, solemnă și nobilă, expusă de coarde, una dintre cele mai caracteristice teme rahmaninoviene.



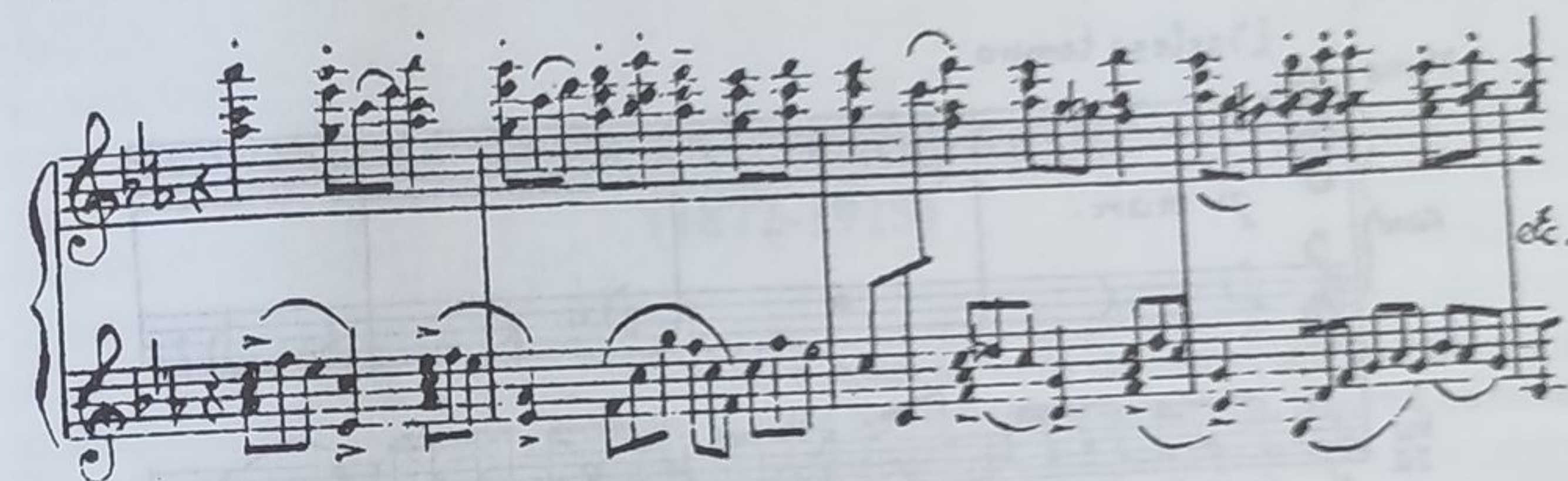
Contrastul este adus de tema a doua, expusă de pian, lirică, meditativă, încărcată de taine, date de intonațiile de origine orientală.



Contrast există și între părți, pentru că partea a doua, *Adagio Sostenuto*, meditativă, visătoare și patetică, ce copleșește prin frumusețea melodiilor și prin senzația de liniște senină și de bine pe care o oferă,



este urmată de partea a treia *Alllegro scherzando*, dominată de tema unui dans rus,



ce contrastează cu tema a doua, tensionată și dramatică, apoi încheierea apotetică, la care contribuie și pianul printr-un torent de acorduri, fiind construită magistral.

Asemănător cu acesta este *Concertul pentru pian și orchestră Nr. 3, re minor, op. 30* (1909), în care *Rahmaninov* accentuează strălucirea virtuoistică a pianului, întreaga lucrare exprimând multă energie și dramatism, generozitate și lirism.

De remarcă pregnanța temelor, caracterul arhaic al melodiilor din partea întâi, *Alllegro ma non tanto*, factura folclorică a celor din partea a doua, *Intermezzo*, și bucuria sărbătorească din partea a treia) și amploarea finalului, conceput apoteotic, grandios și măreț.

Spre deosebire de acestea, *Concertul pentru pian și orchestră Nr. 4* (1926), este o partitură amplă, încărcată și lipsită de transparență de odinioară, cu idei muzicale expuse incoerent, o lucrare oarecum eclectică, în care se caută noi soluții în realizarea raportului solist-orchestră.

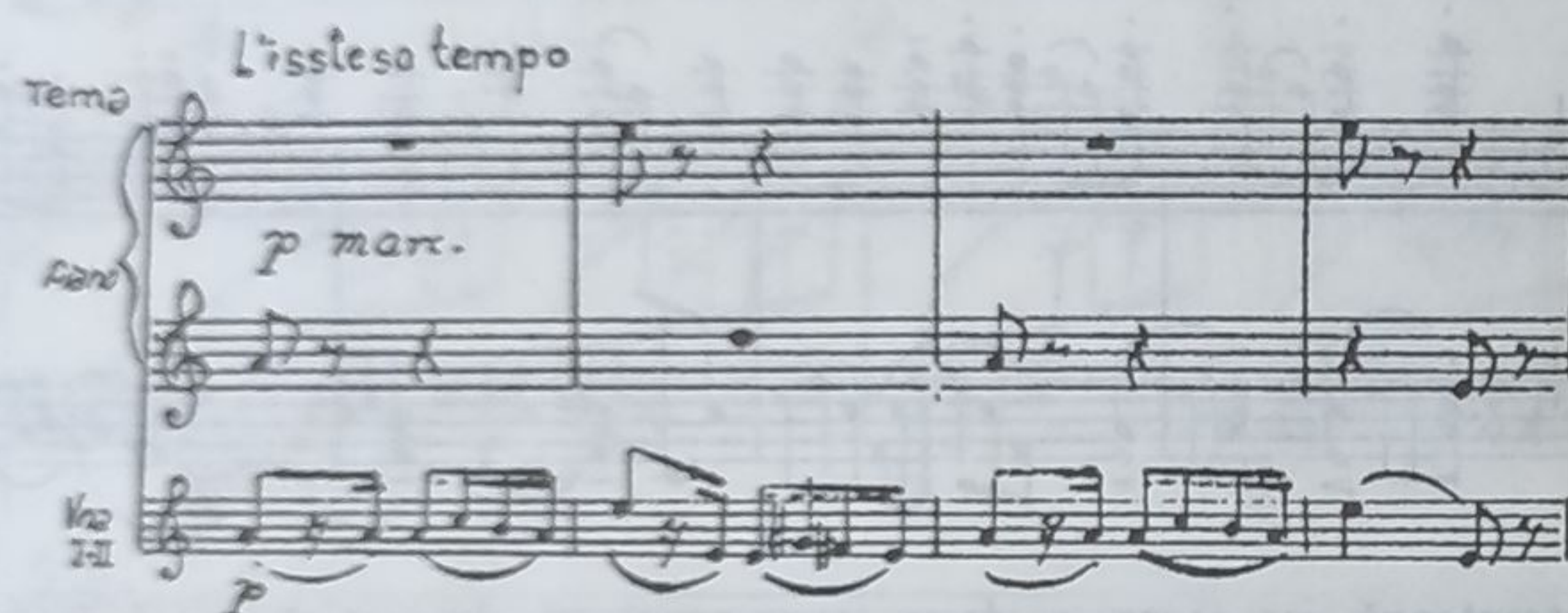
Cea mai mare popularitate a cunoscut-o însă *Rapsodia pentru pian și orchestră pe o temă de Paganini*⁹, o adevărată "legendă muzicală despre Paganini", o lucrare amplă de dimensiunile unui concert. Scrisă în

⁹ Capriciul în la minor pe care l-au folosit și Liszt și Brahms.

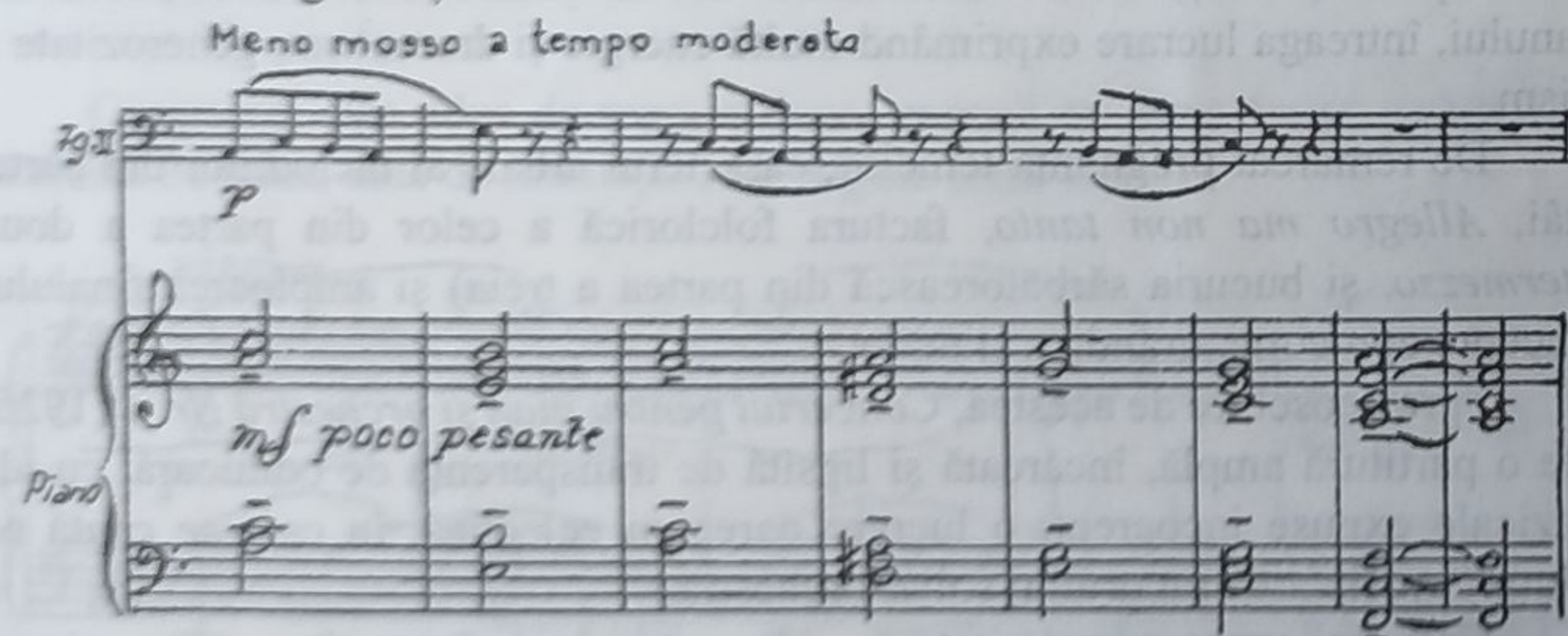
Elveția (1934), Rapsodia poate fi considerată drept al cincilea concert al lui Rahmaninov. Este una dintre culmile artei sale și ale repertoriului pianistic modern, în care prelucrarea temei determină forma: un mare ciclu de variațiuni (24).

Deși tratată variațional, lucrarea este concepută ca o *Rapsodie* (o formă liberă), oferind posibilitatea unor ample prelucrări simfonice, ritmice, armonice și melodice; în mod surprinzător, apare o a doua temă, celebra secvență gregoriană *Dies Irae*¹⁰ ce contrastează prin gravitatea expresiei, cu strălucirea și caracterul jucăuș al temei lui Paganini.

Interesantă este structura lucrării, gândită tripartit, cele 24 de variațiuni urmând o desfășurare "controlată" prin indicații dinamice și agogice, ce determină realizarea unor contraste puternice. Iată, de pildă, începutul, în *Allegro vivace*, în care este expusă tema,



în aceeași mișcare fiind realizate primele șase variațiuni (ritmice, ornamentale, armonice, polifonice, improvizatorice). Contrastul se produce în secțiunea *Meno mosso a tempo moderato* (variațiunea a VII-a) când este introdusă melodia *Dies Irae* în acorduri grave și solemne.



¹⁰ Această temă apare obsedant în creația lui Rahmaninov, fiind prezentă în: *Simfonia I*, în *Insula morților*, în *Variațiunile pe o temă de Corelli*, în *Rapsodia pe o temă de Paganini*, în *Simfonia a treia* și în *Dansurile simfonice*.

Aici începe o adevărată "parte a doua" a lucrării, în care cele două idei muzicale sunt prelucrate prin opunere și contrast. Interesantă este *Variațiunea a XII-a, In tempo di menuetto*, unde alternează momentele de virtuositate pianistică cu momentele de meditație filozofică, determinând marea varietate a muzicii *Rapsodie*, al cărui final îl marchează *Variațiunea a XX-a, Un poco piu vivo*. Lucrarea se încheie prin ultimele două variațiuni, cu reparația în ipostaza sa inițială, răsunând grandios în sonoritățile combinate ale pianului și ale orchestrei în *tutti*.

Artist de o rară sensibilitate, distincție și rafinament, Rahmaninov își înscrie numele în rândul marilor reprezentanți ai muzicii epocii sale, prin creația sa prelungind vibrația romantică până la mijlocul secolului al XX-lea, conferindu-i o nouă strălucire.

ALEXANDR SKRIABIN (1872-1915)

"Nici o știință nu va da răspunsuri atât de precise și de simple, la multe probleme, ca natura însăși, iar omul nu trebuie să evite să comunice cu ea".

ALEXANDR N. SKRIABIN

Un loc aparte în contextul istoriei muzicii de la începutul secolului al XX-lea îl ocupă Alexandr Skriabin¹¹, muzicianul rus care, deși nu a cunoscut

¹¹ Alexandr Nikolaevici Skriabin s-a născut la 6 ianuarie 1872, la Moscova, fiind fiul Liubovei Petrovna Scetina, pianistă, și al lui Nicolai Alexandrovici Skriabin, diplomat. Rămas fără părinți la vârsta de un an (mama moare în 1873, iar tatăl se recăsătorește cu o italiancă), copilul este crescut de bunicii sale. Manifestă de timpuriu aptitudini muzicale excepționale, astfel că începe să ia lecții de pian. Urmează însă școala de cadeti pe care o termină în 1889, în paralel studiind și muzica, mai întâi, acasă cu prof. N. Zverev, apoi la Conservator cu Taneev și Arenski - compoziția, și cu Sofonov - pianul, devenind împreună cu Rahmaninov "stelele" Conservatorului. Primele compoziții apar tot în acești ani (*Vals op. 1, Studii op. 2, Mazurci op. 3, Allegro appassionato, op. 45 și Nocturne op. 5*). După absolvirea Conservatorului în 1893, își începe cariera de pianist concertist. Astfel, la Petersburg în 1894, îl cunoaște pe Beliaev care îi va tipări multe lucrări și îi va organiza mai multe concerte însoțindu-l în Franța, Elveția, Germania ș.a. Numit profesor la Conservatorul din Moscova (1898), Skriabin își continuă activitatea de creație lărgind sfera preocupărilor sale teoretice, studiind filozofia, devenind un idealist subiectiv ("Nimic nu există în afara conștiinței mele" - spunea el). Tot acum, lui Skriabin i se formează convingerea că arta are o forță mareață de a transforma viața, din aceasta născându-se ideea creării unei lucrări intitulate *Misterul*, o operă sincronică grandioasă. În 1904 se stabilește temporar în Elveția, Italia și Franța, de unde întreprinde numeroase turnee de concerte în Europa și S.U.A. În 1910 se reîntoarce definitiv la Moscova. I se acordă premiul "Glinka" și începe să compună *Acțiunea premergătoare*, pe care nu o va termina. În aprilie 1915, se îmbolnăvește. Un carbuncle la buza îi declanșează septicemia ce i-a adus sfârșitul, la 27 aprilie.

folclorul, rămânând departe de preocupările *Grupului celor cinci* și a esteticii lui, a reușit, totuși, să imprime muzicii sale o notă caracteristică, dată de specificitatea națională rusă, de modernitatea și de originalitatea limbajului său muzical, devenind astfel una dintre personalitățile fascinante ale frescei muzicii contemporane.

Pornind de la pianistica chopiniană și de la simfonismul ceaikovskian, Skriabin evoluează continuu, ajungând la un stil muzical original, în concordanță cu idealul său estetic și filozofic. Prin natura sa, Skriabin este un hipersensibil și un foarte rafinat psiholog, capabil să sesizeze și să perceapă nuanțele cele mai fine ale schimbărilor din natură, societate și individ. Originalitatea muzicii sale izvorăște tocmai din temperamentul său artistic, din neobișnuita lui acuitate de percepere a realității, din capacitatea lui de a amplifica tensiunea emoțională. "Nu orice trăire merită să fie redată în muzică. Ar rezulta ceva cotidian, cenușiu; nu merită să redai decât excepționalul, extraordinarul"¹², recomanda Skriabin discipolilor săi. Și, într-adevăr, în întreaga sa viață, a tins numai spre realizarea a ceea ce este excepțional, extraordinar. Căci, ce poate fi mai excepțional și mai extraordinar, mai frumos și mai uman decât convingerea sa că arta are o forță măreață de a transforma viața, de a-i uni pe oameni; sau, ideea creării *Misterului*, gândit ca o operă de artă sincretică de dimensiuni grandioase, care să reunească toate artele - muzica, poezia, dansul, arhitectura etc., ca o acțiune colectivă la care să participe... întreaga omenire. Mai mult, acest *Mister* atinge la Skriabin dimensiunile unei "sărbători înălțătoare, plină de bucuria eliberării omenirii".¹³

Și ce poate fi mai excepțional, mai extraordinar decât muzica sa, emanație a acestor convingeri, o muzică dominată de motivul "prometeic" al afirmării măndre și libere a personalității umane, care, prin uriașa sa voință, învinge durerea și suferința¹⁴, o muzică originală în alcătuirile structurale, plină de neobișnuite și încântătoare frumuseți, într-o exprimare elevată, sinceră și emoționantă.

CREAȚIA

Fără a fi unitară stilistic, creația lui Skriabin cuprinde doar două domenii: cel al muzicii pentru pian și cel al muzicii simfonice, ambele ridicate în epoca romantică pe culmi nebănuite de măiestrie tehnică și expresivă, astfel că abordarea lor în exclusivitate, în perioada următoare, constituia un risc și un act de temeritate, totodată. Un risc - de a naviga pe drumuri bătătorite și de a eșua pe

¹² I. Barsova, Skriabin și simfonismul rus. În: Probleme de muzică nr. 4, 1958, pag. 57.

¹³ M. Mihailov. Skriabin, Editura muzicală, București, pag. 65.

¹⁴ Ibid, pag. 64.

limanul pastîșei și banalității și temeritate - în cazul încercării depășirii obișnuitului, în vederea atingerii unor noi culmi. Skriabin le-a gustat pe amândouă.

Creația pentru pian

Pianist concertist de aleasă distincție și noblete, Skriabin a dedicat instrumentului său cea mai mare parte a creației sale, dintre cele 74 de opusuri, 67 fiind piese pentru pian (preludii, studii, mazurei, nocturne, valsuri, poeme, sonate și alte miniaturi cu sau fără program) realizate într-o mare varietate de forme și genuri, într-o expresie "skriabină", originală, inconfundabilă. La început impregnat de spiritul chopinian realizat în primele opusuri¹⁵, create până la vârsta de douăzeci de ani, stilul lui Skriabin evoluează continuu atât în arta interpretării, cât și în cea a compoziției, a limbajului muzical, devenind unul dintre cele mai originale în conjunctura romantismului târziu, din primele decenii ale secolului al XX-lea.

Privind lista cronologiei creației sale¹⁶, ești surprins de marea varietate de piese, de la cele miniaturale (preludii, studii, mazurci, dansuri etc.) și până la cele ample de tipul poemului și al sonatei, evidențiindu-se preferința și atracția - mai mare sau mai mică - pentru unele sau altele.

Mai întâi se află preludiul, gen în care Skriabin a creat 91 de piese, începând cu *Preludiul op. 2 nr. 2* și terminând cu *5 Preludii op. 74*, ultimul său opus, între acestea aflându-se celelalte, compuse într-o mare varietate a realizării muzicale și a expresiei, cu infinite nuanțe de stări sufletești determinate de impetuoșitatea trăirilor și avânturilor romantice. Dintre acestea se desprind cele *24 de preludii op. 11* (1889) create după exemplul lui Chopin, gândite ca un ciclu, în care fiecare piesă își are individualitatea sa proprie; componentele se leagă însă prin concepția tonală de ansamblu, urmărindu-se parcurgerea tuturor tonalităților (majore și minore) prin cercul cvintelor numai în sens ascendent: Do (la), Sol (mi), Re (si), La (fa diez), Mi (do diez), Si (sol diez), Sol bemol (mi bemol), Re bemol (si bemol), La bemol (fa), Mi bemol (do), Si bemol (sol) și Fa (re). Sunt cele mai cunoscute dintre preludiile lui Skriabin, și aceasta datorită farmecului deosebit conferit de lirismul lor în care se îmbină exaltarea juvenilă (preludiile nr. 1, 3 și 23), cu tristețea duioasă (preludiile nr. 2, 4, 22), optimismul debordant (preludiile nr. 7 și 19), cu dramatismul patetic (preludiile nr. 10, 14 și 24).

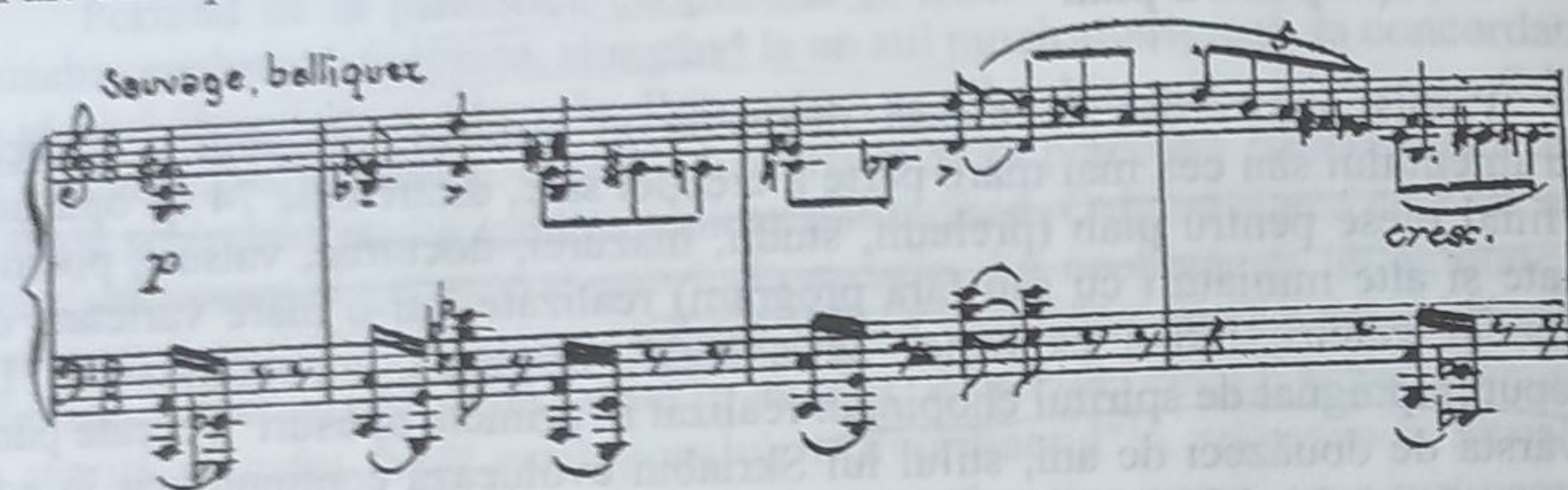
Asemănătoare ca factură și expresie sunt și preludiile grupate în opusurile 13, 15, 16, 17, 22, 27, 31, 33, 35, 37, 39 și 48, în care Skriabin păstrează modelul chopinian, dar tinde spre o independentizare armonică, mai puțin pregnantă la

¹⁵ "Îți vine să crezi că s-a găsit un geamantan cu operele editate ale lui Chopin", afirma unul dintre participanții la debutul lui Skriabin în dubla calitate de pianist și compozitor.

¹⁶ Vezi pag. 139.

început, apoi din ce în ce mai accentuată, până la cristalizarea sistemului său armonic propriu, dedus din acordul sintetic cu enigmaticele sale semnificații¹⁷.

Mult mai interesante din acest punct de vedere sunt: *Preludiul op. 59 nr. 2* (1910), cu expresia sa "sălbatică, războinică", după cum notează compozitorul, în ale cărui prime acorduri apar toate sunetele acordului sintetic,

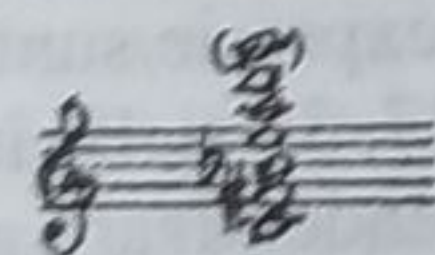


cele 2 preludii op. 67 (1912-1913), construite numai pe baza acordului sintetic tratat variat, determinând structuri quasi-modale cu sonorități bizare și stranie, și cele 5 *Preludii op. 74* (1914), ultima rostire muzicală skriabiniană într-o expresie concentrată și dramatică, subliniată și prin indicațiile: *Douloureux déchirant* (dureros, sfâșietor) la primul preludiu, *Tres lent, contemplatif* (Foarte lent, contemplativ) la al doilea, *Allegro dramático* (Allegro dramatic) la al treilea, *Lent, vague, indecis* (Lent, vag, indecis) la al patrulea, ca și *Fier, belliqueux* (Mândru, războinic) la al cincilea. Prin realizarea lor muzicală, acestea se înscriu, în rândul celor mai de seamă creații ale compozitorului.

După *Preludii*, urmează *Studiile*, de-a lungul vieții sale creatoare Skriabin realizând 26 de studii de o mare varietate a expresiei și a rezolvării problemelor de tehnică pianistică, cu un conținut muzical profund și emoționant, prin creația sa înscriindu-și numele în rândul celor mai de seamă pianiști-pedagogi, alături de Chopin, Liszt și Debussy.

Studiile lui Skriabin sunt grupate în cele mai multe opusuri, cele mai importante fiind cuprinse în 12 *Studii op. 8* (1895), 8 *Studii op. 42* (1903) și 3 *Studii op. 65* (1912), reprezentând trei stadii ale evoluției stilistice skriabiniene, de la lirismul năvalnic și strălucirea virtuozității de factură chopiniană a celor din opus 8, la complexitatea poliritmică și dificultatea tehnică a celor din opus 42, și la expresia fantastică și stranie a celor din opus 65, dată de fascinanta menținere

¹⁷ Preocupat de realizarea *Misterului*, prin anul 1910, Skriabin ajunge la crearea unui acord așa-zis sintetic, alcătuit din cvarte suprapuse.



constituindu-se drept baza înlănțuirilor armonice și melodice în perioada următoare. Pentru o cunoaștere detaliată a limbajului armonic skriabinian, recomandăm studiul: *Sistemul armonic al lui Skriabin*, de Adrian Rațiu. În: *Muzica*, Revistă a Uniunii Compozitorilor din România, nr. 2 și 3, 1972.

la mâna dreaptă a unui interval (nonă mare în primul, septimă mare în al doilea și cvintă perfectă în al treilea), pe parcursul întregii piese, de la primul la ultimul acord.

Alături de *Preludii* și *Studii*, Skriabin cultivă un gen mai puțin abordat până atunci, *Poemul pentru pian*, gen miniatural ce în creația sa va dobândi noi semnificații și funcții expresive determinate de programul abordat, fiind întotdeauna de natură psihologică, desprins din sferele afectivității, cu titluri deosebit de originale și sugestive: *Poem tragic op. 34* (1903), *Poem satanic op. 36* (1903), *Poem straniu op. 45 nr. 2* (1905), *Poem înaripat op. 52 nr. 4* (1906), *Poemul aleanului op. 52 nr. 3* (1905), *Poemelor Masque și Etrangeté op. 63*, *Poemul "Spre flacără" op. 72* (1914).

Piese sunt redată într-o expresie concentrată, majoritatea nedepășind dimensiunile unui preludiu, cu excepția câtorva: *Poemul nocturn op. 61* (1912), o adevărată sonată monopartită, *Poemele Masque și Etrangeté* (Ciudățenie) op. 63 nr. 1 și 2, cele 2 *Poeme op. 71* și *Poemul Vers la flamme* (Către flacără) op. 72 (1914), toate realizate într-un limbaj adecvat, concordant cu concepția estetică și evoluția stilistică a autorului.

Într-o manieră asemănătoare sunt realizate și celelalte miniaturi: cele 21 mazurci cuprinse în 10 *Mazurci op. 3* (1886-1890), 9 *Mazurci op. 25* (1899) și 2 *Mazurci op. 40* (1903), adevărate omagii aduse lui Chopin, scrise însă cu o notă de originalitate dată de fantezia și măiestria realizării (op. 3), de bogăția sonoră impregnată de cromatisme, polifonie, poliritmie și o mare forță de expresie (op. 25) și de concizia și economia mijloacelor de expresie (op. 40); cele 11 *Impromptouri*, splendide improvizații, unele realizate în formă de mazurcă (op. 2 nr. 3 și op. 7), cele 3 *Nocturne*, din care se remarcă a treia, *Nocturna op. 9, nr. 2*, pentru mâna stângă, cele trei dansuri cu denumirile lor caracteristice – *Dansul aleanului op. 51, nr. 4*, *Ghirlande și Flacără întunecată*, ambele cuprinse în op. 73 (1914) —, cele trei valsuri (op. 1, op. 38 și op. 47), precum și piesele intitulate *Reverii op. 49 nr. 3*, *Enigma op. 52 nr. 2*, *Ironie*, *Nuanțe op. 56 nr. 2* și 3, *Dorință*, *dezmiardare în dans* – 2 piese op. 57 și altele, redând stări sufletești, năzuințe (spre bucurie, elan, zbor) și imagini (ale avântului, cu caracter fantastic), într-o expresie concentrată, într-un limbaj caracteristic.

Dar cele mai reprezentative creații ale lui Skriabin sunt cele 10 sonate ale sale, constituite ca o adevărată enciclopedie stilistică. Spre deosebire de miniaturi, în care predomină concentrarea caracteristică uneia sau alteia dintre imaginile sau trăirile psihice, în sonate expresia este complexă, determinată de multitudinea de idei și sentimente, de trăiri și aspirații, de imagini, într-o redare variată, printr-o gamă diversă de mijloace de expresie.

Pentru Skriabin, sonata reprezintă laboratorul în care se experimentează și realizează combinații armonice și ritmice, moduri și înlănțuiri, nuanțe și intensități, forme și arhitecturi noi, căutând expresia ideală, corespunzătoare concepției sale estetice și filozofice.

Prima sonată, în *fa minor op. 6* (1893), compusă la un an de la terminarea Conservatorului, deși puternic marcată de influența lui Chopin, este dominată de

un caracter eroic și tragic într-o creștere gradată a tensiunii, de la încordarea primei părți (*Allegro*), la contemplarea tristă a părții a doua ($\text{♩} = 40$), de la desfășurarea impetuoasă a părții a treia (*Presto*), la marșul funebru apăsător al părții a patra (*Funebre*), cu o secțiune notată atât de curios, cu indicația *quasi niente* (aproape nimic). Aproape nimic nou, am putea spune, și totuși cât de personală este expresia, cât de proaspete sunt sonoritățile.

Elementele noului încep să se înfiripe în *Sonata a doua, în sol minor op. 19* (1892-1897), denumită de autor *Sonate Fantasia*, o structură bipartită alcătuită din *Andante* și *Presto*, rezultat al unor îndelungate și meticuloase elaborări, una dintre cele mai poetice creații skriabiniene, inspirată fiind de peisajul marin. Cu o pianistică originală, în care planurile sonore se intersectează și se suprapun determinând o mare varietate de poliritmii, sonata captivează prin tonalismul limpede al primei părți, prin forța de sugestie a părții a doua, prin arhitectura clară a ansamblului sonor.

Pe un plan superior se situează *Sonata a treia, în fa diez minor, op. 23* (1898), a doua și ultima arhitectură cvadripartită din creația lui Skriabin, cele patru părți (*Drammatico*, *Allegretto*, *Andante*, *Presto con fuoco*) relativ scurte, neaducând elemente stilistice noi, determinând însă rostirea dramatică și patetică ce se amplifică în partea a treia, cu maximum de intensitate într-o expresie extaziantă, după care prin "attacca" se trece la finalul dominat de dinamism și impetuositate. Fără a oferi elemente înnoitoare șocante, *Sonata* afirmă, pentru prima dată, ideea luptei și convingerea în victoria finală "a omului creator, al cărui cânt victorios sună triumfător", după cum notează compozitorul¹⁸. Să reținem totuși armoniile de cvartă și de cvintă, de la începutul părții întâi,



ce marchează începutul înnoirilor armonice skriabiniene.

În *Sonata a patra, în fa diez major, op. 30* (1903), Skriabin se apropie și mai mult de idealul său artistic, stilul său conturându-se din ce în ce mai accentuat. Compusă în numai câteva zile, *Sonata* are doar 2 secțiuni (*Andante* și *Prestissimo volando*), la baza lucrării aflându-se imaginea visului ademenitor, aspirația spre un ideal îndepărtat, "imaginat ca o stea care strălucește printr-o

¹⁸ M. Mihailov, op. cit. pag. 48.

ușoară ceață" ce poate fi atins din zbor, acesta fiind sugerat prin muzica strălucitoare și avântată a părții a doua ce culminează în *fff*, *focosamente*, *giubiloso*, în care compozitorul simte beția de lumină spunând: "Te sorb, o, mare de lumină! lumină, eu te sorb!"¹⁹.

Compusă în perioada în care în gândirea compozitorului se contura tot mai clar ideea *Misterului*²⁰, *Sonata a patra* aduce și unele elemente înnoitoare în limbajul armonic, acestea apărând în primele măsuri ale părții întâi, sub forma unor acorduri de septimă mare (pe treapta a IV-a și a VI-a) și nonă (pe contradominantă și dominantă), ale căror elemente constitutive determină structura acordului sintetic și a limbajului armonic din următoarele lucrări.

Sonata a V-a, op. 53 (1907) marchează intrarea compozitorului într-o lume nouă sonoră, în care elementele inovatoare sunt mult mai evidente. De la bun început, atenția este reținută de epigraful:

"Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses !
Noyées dans les obscures profondeurs
De l'esprit createur, craintives
Ébauches de vie, r vous j'apporte l'audace"²¹.

Acesta luat din *Poemul extazului*, determină caracterul filozofic al muzicii și evidențiază ideea luptei avântate și entuziaste pentru atingerea unui ideal îndepărtat. Și, deși păstrează armura, melodia este dominată de armonie, o armonie ce creează senzația de echivoc, dar care nu se îndepărtează de scara ton-semiton, alcătuită din nouă sunete. Surprinde apoi forma monopartită pe care o realizează (și pe care o va păstra și în sonetele următoare), într-o mare varietate de episoade marcate de indicații dinamice și de expresie, desprinse din sferele afectivității (*Allegro. Impetuoso. Con stravaganza, Languido, Accarezzevole, Presto con allegrezza, Allegro fantastico, Presto tumultuoso esaltato, Allegro impetuoso, Leggerissimo volando, Presto giocoso* ș.a.) urmărind realizarea amănunțită a programului.

¹⁹ Ibid pag. 67-68.

²⁰ "Arta trebuie să fie o sărbătoare, trebuie să înalțe, să fărâșească", scria Skriabin, astfel că, după anul 1900, a început să elaboreze planul unei lucrări intitulate *Misterul*, concepută ca o operă sincretică grandioasă, în care își dădeau mâna: muzica, dansul, poezia, arhitectura, mișcările plastice (imaginate ca o simfonie a mișcărilor corpului), lumina (ca o simfonie a luminilor colorate) etc., o acțiune colectivă, la care să participe întreaga omenire ca interpreți și spectatori. În urma realizării *Misterului* urma să se producă "o grandioasă transformare mondială". *Misterul* urma să se desfășoare în India, într-un templu construit după proiectele compozitorului, cu o cupolă în formă de emisferă, o arhitectură fluidă (ca muzica) susținută de coloane "din arome plăcut mirositoare" luminate de "simfonia luminilor", amplasată pe malul unui lac, astfel ca emisfera să se reflecteze în apă, apărând sfera gândită ca "forma cea mai perfectă". Obsedat de ideea *Misterului*, Skriabin amplifică proiectele sale, devenite fantasmagorice, irealizabile. Unele intenții ale *Misterului* au fost realizate în *Poemul extazului*, *Prometeu și Acțiunea premergătoare*.

²¹ "Vă chem la viață năzuințe ascunse / Voi, pierdute în întunecoasele adâncuri / Vă temeți voi, de spiritul creator / Eu vă aduc germenii vieții, cutezanța".

Pe un cu totul alt plan se situează următoarele cinci sonate, toate alcătuite dintr-o singură parte, toate fără armură la cheie, toate de o frapantă modernitate, determinată de ineditul limbajului armonic, de conținutul ideatic și de originalitatea alcătuirii structurilor muzicale.

La baza tuturor celor cinci sonate stă "acordul sintetic provenit din nona de dominantă cu dublă apogiatură"²², fiecare însă având particularități proprii determinate de un alt conținut tematic.

Astfel, *Sonata a șasea op. 62* (1911-1912) întruchipează și afirmă sonor ideea visului. La începutul nedefinit (*misterieux concentré*), prinde apoi contur (*le reve prend forme: clarté, douceur, pureté*) și se afirmă triumfător (*avec une joie exaltée*). Interesante sunt notațiile în limba franceză, plasate de-a lungul partiturii, de o mare varietate și sugestivitate, sporind complexitatea partiturii a cărei dispunere spațială solicită uneori utilizarea a trei portative.

Tot așa și *Sonata a șaptea, op. 64* (1911-1912) una dintre lucrările cele mai îndrăgite de compozitor, denumită de el și *Messa albă*, se impune prin complexitatea-i sonoră și timbrală. Aici, mai mult decât în celelalte lucrări anterioare, se poate vorbi de armoniile-timbruri prin care Skriabin sugerează sonorități de clopote. Se pare că în *Sonată*, Skriabin a realizat unele momente muzicale, gândite pentru *Misterul* său, prin tonul său general însă apropiindu-se mai degrabă de *Prometeu*.

Și aici, găsim aceeași bogăție de nuanțe, de indicații afective, bogăție sonoră, armonii originale, mergând până la amplul acord "ciorchine" din final,



un colosal punct culminant, nu numai al sonatei, ci și al întregii creații skriabiene.

Sonata a opta op. 66 (1912-1913) marchează începutul unei limpeziri a scriiturii muzicale skriabiniene, în sensul eliminării agregatelor armonice, în schimbul complementarității polifonice. Desfășurarea lentă a primului episod, caracterul agitat al secțiunii următoare, precum și indicația, *Tragique*, determină expresia sumbră, apăsătoare, a muzicii sonatei.

²² Adrian Rațiu, op. cit., pag. 21, (Muzica nr. 2/1972).

Și ultimele două sonate urmează un drum asemănător. Astfel, *Sonata a noua op. 68* (1912-1913), denumită, prin contrast cu a șaptea, *Messa neagră*, ilustrează un program de natură fantastică, în care "forțele răului absorb imaginea luminii pentru a o otrăvi". Viziune sumbră a compozitorului ce a dus la crearea unei sonate-poem, de un caracter tragic, încetșat, muzica fiind dominată de motivul satanic *misterieusement murmure* ce infestază acțiunea muzicală, încheiată ceșos și lipsită de vlagă.

Ca a șaptea și a noua, *Sonata a zecea op. 70* (1912-1913) a fost una dintre cele mai îndrăgite lucrări de compozitor și interpretată în recitalurile sale cu multă mândrie și satisfacție (*tres doux et pour, cristallin, lumineux, vibrant, avec un joyeuse exaltation, avec revissement et tendresse puissant, radieux etc.*) o sonată a bucuriei și luminii, într-o scriitură muzicală polifonică transparentă, cu multe acorduri—pedală, cu poliritmii și cu un final al finalului pe o pedală de *do*, pe care se reconstituie descendent un acord larg desfășurat din registrul acut și până în cel grav al pianului, încheind astfel nu numai o sonată, ci întregul ciclu de sonate, Skriabin afirmându-se prin ele ca una dintre cele mai originale și reprezentative personalități ale componisticii pianistice moderne.

Creația concertantă și simfonică

Fără a fi reprezentativă pentru stilul său, creația orchestrală a lui Skriabin se înscrie în ansamblul preocupărilor compozitorilor ruși de a continua tradițiile naționale ale simfonismului romantic atât de strălucit reprezentat de P.I. Ceaikovski. La Skriabin această preocupare este strâns legată de evoluția concepțiilor sale filozofice și mai ales de convingerea sa că arta are foarte mare influență asupra oamenilor, apropiindu-i. Devenind dominantă după anul 1900, această convingere a determinat crearea celor trei simfonii, lucrări de amploare, cu adânci semnificații estetice și filozofice, cu toate că din multe puncte de vedere ele reprezintă o prelungire a spiritului ceaikovskian. Cu toate aceasta, simfonismul lui Skriabin prezintă și multe particularități distincte. Este un simfonism dramatic și psihologic, legat de ideea luptei, a ciocnirilor de caractere, a zbuciumului, a aspirației. Simfoniile²³ lui sunt adevărate drame muzicale, programatismul lor rezultând nu dintr-un poem literar, ci din expresia și semnificația unor teme, din unele explicații date de compozitor. Tocmai de aceea, muzica simfoniilor sale este foarte unitară, apropiată de concepția monotematismului, cu toată marea varietate de idei complementare ce apar pe parcurs, într-o măiestrită țesătură polifonică. De fapt, polifonia la Skriabin este unul dintre principalele mijloace ale creării imaginilor și ale dezvoltării. Atât de importantă, încât, de multe ori, captivat de tehnica polifonică, muzicianul uită de perceperea auditivă. Îi sunt caracteristice, de asemenea, finalurile-apoteoză,

²³ Înaintea simfoniilor, a mai creat două lucrări orchestrale: *Concertul pentru pian și orchestră în fa diez minor op. 20* (1897) și *Reverii (mi minor) op. 24* (1898).

gândite ca mari culminații sonore, acestea ca o consecință a înclinațiilor sale spre grandios. Unitare din punct de vedere al mijloacelor de expresie și al realizării muzicale, simfoniile lui Skriabin prezintă și unele particularități individuale, distincte. Astfel, *Simfonia întâi, în mi major, op. 26* (1899-1900), pentru mare orchestră simfonică, soliști și cor mixt, reprezintă prima expresie sonoră a concepțiilor sale filozofice și reflectă materializarea convingerii, că arta exercită o puternică influență morală asupra oamenilor. Concepția estetică-filozofică a determinat construcția simfoniei, o arhitectură amplă alcătuită din șase părți (*Lento, Allegro drammatico, Lento, Vivace, Allegro, Andante*) rezultată din structura cvadipartită tradițională, căreia i-au fost adăugate două secțiuni extreme: prima, dedusă din tradiționala introducere și ultima, o pagină vocal-simfonică, pe un text de compozitor, în care este preamărită arta spunându-se:

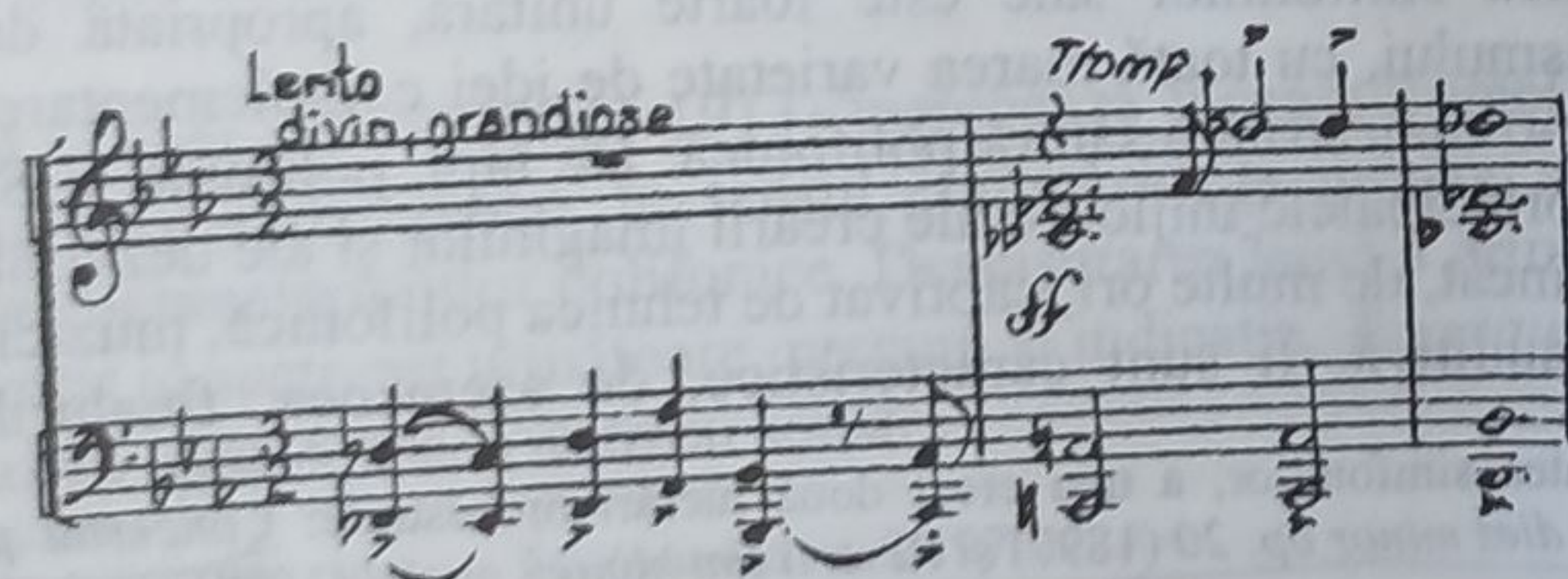
Pe tot pământul e stăpân
Al tău puternic spirit liber
Avânt tu omului i-ai dat
Să facă faptele-i mărețe

Simfonia se încheie concluziv și grandios pe cuvintele:
Slavă artei, în veci slavă!

Simfonia a doua, în do minor, op. 29 (1901) reprezintă o continuare a problematicii filozofice din prima simfonie.

Structura ei pentapartită (*Andante, Allegro, Andante, Tempestoso, Maestoso*) relevă un plan arhitectural mult mai echilibrat, în care se confruntă sentimente complexe, încleștări și dezlănțuiri impetuoase, pentru ca, în sfârșit, totul să se transforme într-o bucurie a victoriei în finalul măreț, apoteotic, atât de caracteristic compozitorului.

Și *Simfonia a treia, în do minor, op. 43* (1902-1904), cu subtitlul "Poemul divin", este fructul acelorași preocupări și convingeri filozofice de care era stăpânit compozitorul. Ideea luptei, a speranței, a dorinței de înălțare avântată spre atingerea unui țel înalt, determină construcția lucrării și subordonarea ei unui program enunțat doar prin titlul general și prin subtitlurile celor trei părți: *Luttes* (Lupte, *Allegro*), într-o desfășurare "Misterieux tragique" deosebit de amplă, *Voluptes* (Voluptăți, *Lento*) cu indicația "sublime" și *Jeu divin* (Joc divin, *Allegro*), "avec un joie éclatante". Cele trei părți sunt precedate de o introducere *Lento*, ce debutează cu ideea de bază a lucrării,

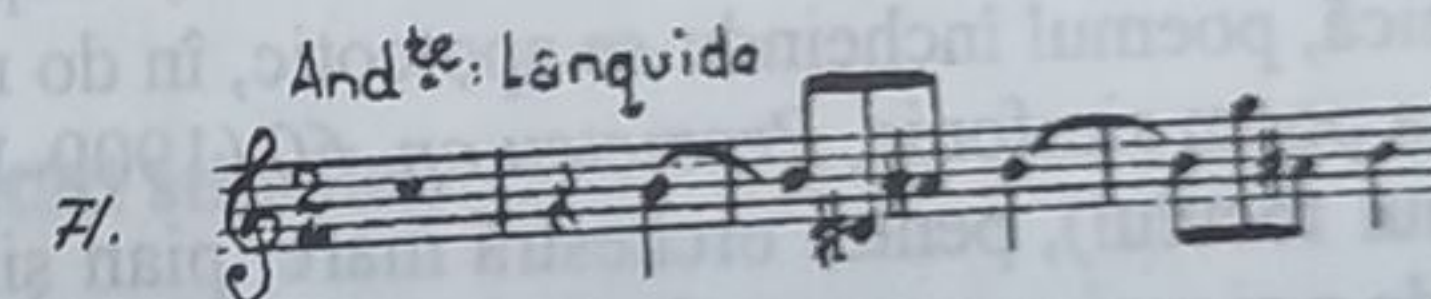


o temă eroică, primind funcția de element generator al întregii simfonii; execuția lucrării se face fără întrerupere, părțile fiind legate între ele prin indicația *attacca*, prefigurând în felul acesta forma monopartită, pe care o va practica Skriabin în perioada următoare, în poemele simfonice cele pentru pian și, mai ales, în sonatele pentru pian.

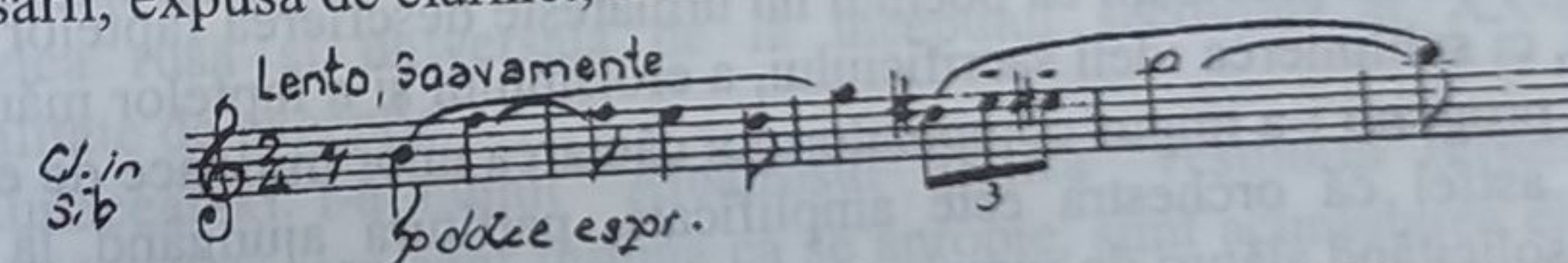
Cele două poeme simfonice create de Skriabin: *Poemul extazului și Prometeu*, urmează, din punct de vedere cronologic, unul după altul, și continuă problematica simfoniilor, abordată însă pe un alt plan. În ele se reflectă maturizarea gândirii sale filozofice, estetice și muzicale, atingând punctul culminant.

Primul dintre ele, *Poemul extazului, în do minor, op. 54* (1904-1907), întruchipează idei filozofice abstracte, legate de raportul dintre creator și muzica sa, Skriabin urmărind redarea stărilor sufletești excepționale, de o entuziastă elevație, pe care le trăiește în procesul creației în aspirația către extaz (ca moment al fericirii supreme). La baza poemului stau versuri create de compozitor, dar nenotate pe partitură, în dorința sa de a da dirijorilor posibilitatea "ca ei să pătrundă mai întâi muzica propriu-zisă"²⁴, conținutul de imagini, sugerat și nu explicat, după cum nota compozitorul.

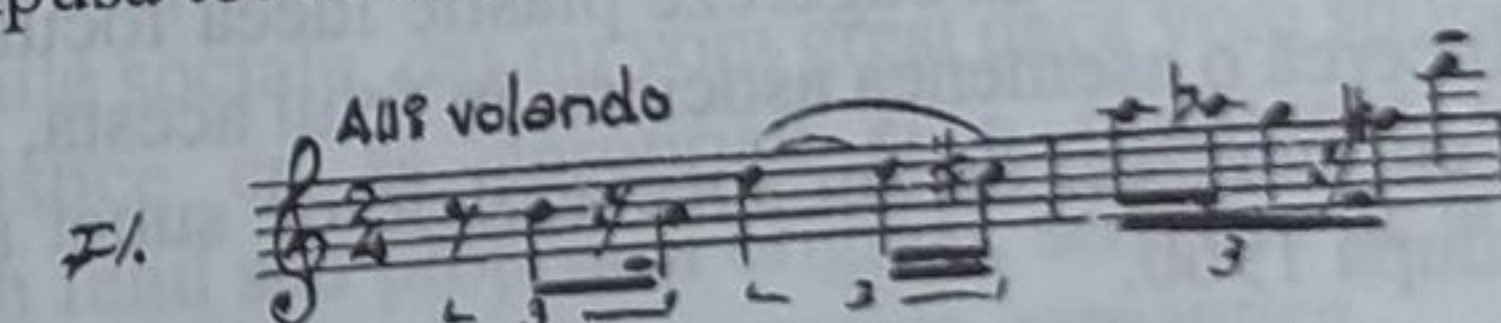
Realizat într-o formă de sonată concepută extrem de liber, *Poemul extazului* este gândit ca o culminație, la care se ajunge printr-o acumulare continuă de forțe în trepte ascendente, sugerând aspirația și zborul²⁵, pentru care compozitorul utilizează un mare număr de teme simbol (11), fiecare având o anumită fizionomie și semnificație în procesul creației și al receptării. Dintre acestea, cele mai importante sunt: tema năzuinței, expusă de flaut în *Andante languido* (măs. 2),



tema visării, expusă de clarinet, în *Lento soavamente*, măs. (19),



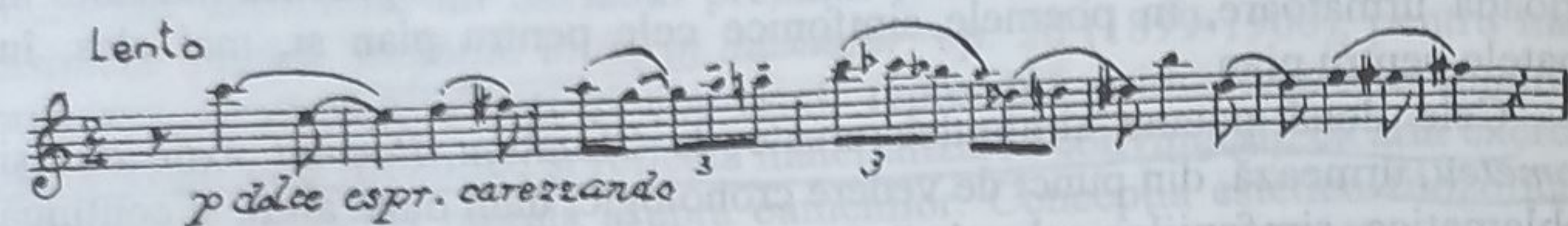
teme zborului, expusă tot de flaut în *Allegro volando*, măs. (39)



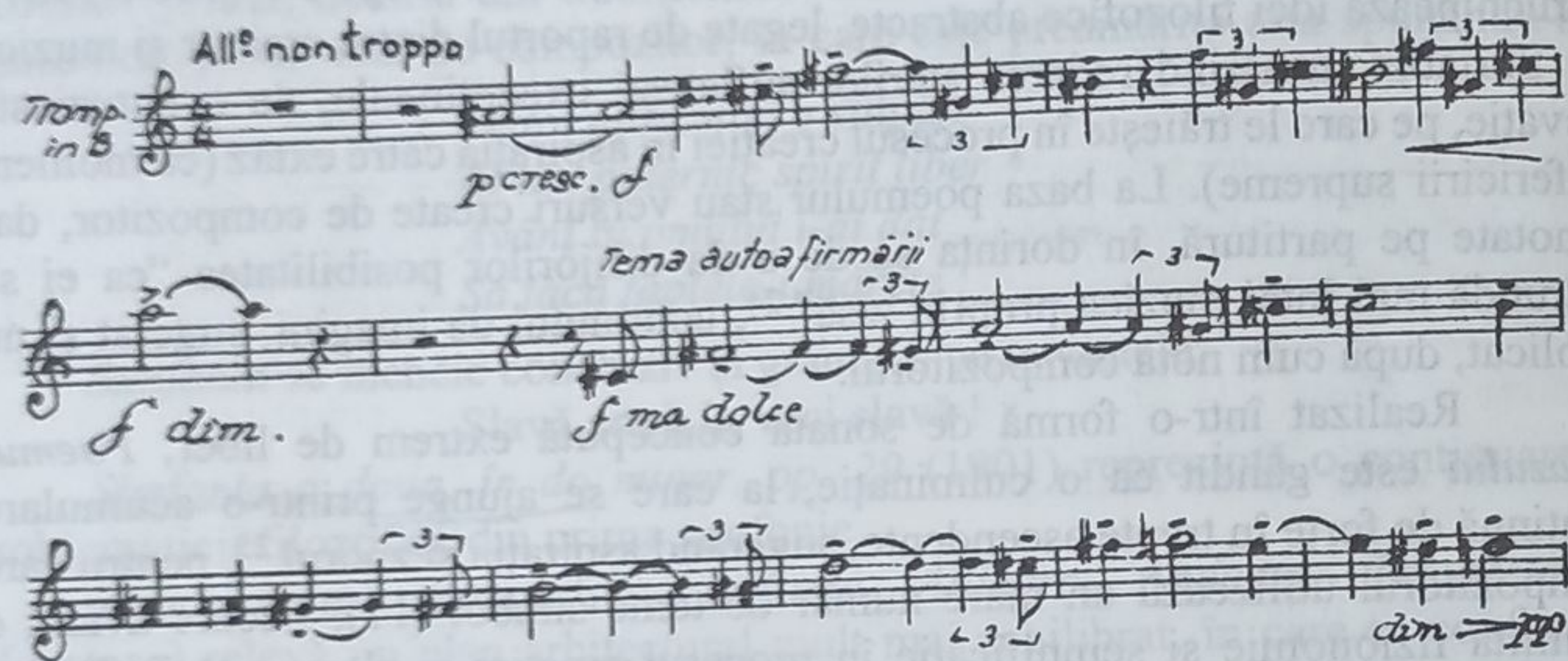
²⁴ M. Mihailov, op. cit., pag. 96.

²⁵ De remarcat termenii de expresie notați în partitură (*molto languido; avec un noble et douce majesté; avec delice; très parfume; presque en delire; avec un noble et joueuse emotion; avec volupté de plus en plus estatique* ș.a.) menite să contribuie la materializarea intențiilor compozitorului.

tema noilor creații, expusă de vioară în *Lento*, *p. dolce espress. carezzando* (măs. 70),



tema voinței, urmată de tema autoafirmării – expuse de trompete în secțiunea *Allegro non troppo* (măs. 95),



acestea fiind cele mai pregnante, urmate de altele, expuse într-o mare complexitate simfonică, poemul încheindu-se apoteotic, în do major.

Cel de al doilea poem simfonic, *Prometeu op. 60* (1909-1910), subintitulat *Poema ognia* (Poemul focului), pentru orchestră mare, pian și orgă, cor mixt și orgă de lumini, este de o și mai mare complexitate a concepției și realizării. De la început, trebuie să precizăm că poemul nu urmărește descrierea faptelor eroului mitologic, ci sublinierea ideii sacrificiului, a eroismului și a faptelor mărețe. Un asemenea program i-a impus compozitorului căutarea unor mijloace de expresie adecvate, astfel că orchestra este amplificată, partitura ajungând la 45 de portative, solicitând alături de sursele sonore (orchestră, pian, orgă, celestă, corul mixt) și surse luminoase menite să sugereze plastic ideea focului²⁶. Este pentru prima dată când se încercă o asemenea asociere, în felul acesta, Skriabin fiind un inovator anticipând cu cincizeci de ani spectacolele de sunet și lumină atât de frecvente în anii de după 1960.

²⁶ În partitură, primul portativ este scris pentru un instrument numit Luce (Lumina), gândit ca un instrument cu claviatură ce prin acționare aprinde lumini colorate, luminând sala în funcție de momentele desfășurării muzicale. Astfel, după cum aflăm din partitură, începutul se desfășoară în culoarea albastru-liliachiu imitând amurgul, apoi albastru, după care se trece la culoarea roșie-purpurie, în final sala urmând să fie inundată de o lumină albă, orbitoare.

Din punct de vedere muzical, pe lângă unele asemănări cu *Poemul extazului* (formă de sonată tratată liber, teme simbol, ca: tema lui Prometeu "ca principiu creator", tema voinței, tema rațiunii ș.a.), în *Prometeu* remarcăm intenția compozitorului de a amplifica expresia în grandoare și măreție, printr-o armonie apropiată de semnificațiile acordului sintetic²⁷, prin sonoritățile corului mixt care intonează armonic, pe sunete lungi, vocalele: e...a...o...ho...a...o...ho.

De remarcat și aici termenii de expresie, presărați cu generozitate pe parcursul partiturii în scopul unei cât mai fidele redări și înțelegeri a intențiilor compozitorului. Și tot în scopul unei cât mai fidele redări și purități acustice, Skriabin inaugurează cântatul în intervale naturale (netemperate), muzica sa, într-o asemenea viziune, având o particularitate distinctă, un aspect straniu și bizar²⁸.

Ultima compoziție a lui Skriabin, *Acțiunea premergătoare* (1914-1915), un fel de preludiu la *Misterul*, tot o lucrare sincretică, în care pe lângă muzică, poezie, dans și lumină, urmau să fie folosite și senzațiile gustului, varietatea costumelor, declamația corală, mișcarea coriștilor și a orchestranților, toate reunite într-un spectacol ce urma să aibă loc într-o sală în formă de amfiteatru, cu dispunerea participanților în ordinea intrării în acțiune, totul necesitând conducerea autorului, a rămas în proiect, Skriabin nereușind să creeze decât textul versificat, care glorifică moartea ca supremă beatitudine, și câteva fragmente muzicale, pe care le-a prezentat unor prieteni. Moartea, pe care urma să o preamărescă într-un poem, l-a oprit să ducă până la capăt o "acțiune artistică grandioasă".

Particularități stilistice

Pianist desăvârșit, creator și gânditor original, Skriabin își înscrie numele în muzica rusă și universală de la începutul secolului al XX-lea, ca o personalitate de excepție.

Lunacearski l-a numit "Albatrosul" (adică "vestitorul furtunii"), unul dintre acei artiști care simt furtuna că se apropie, simt acumularea electricității din atmosferă și reacționează la aceste simptome neliniștitoare²⁹, referindu-se, desigur, la furtunile sociale, dar nu vom greși dacă vom spune că Skriabin simțea și furtunile artistice ce se apropiau și a reacționat la "simptomele lor neliniștitoare", în felul său propriu și original, sensului de continuitate a muzicii romantice conferindu-i noi valențe expresive, semantice.

²⁷ Vezi primele măsuri în care apare un acord de septimă și nonă cu două apogiaturi ale cvintei mărite și sexta mare. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., Nr. 2, pag. 19.

²⁸ Vezi: Gleb Anfilov, *Fizica și muzica*, Editura Tineretului, București, 1965.

²⁹ Lunacearski, A.N. *În lumea muzicii*, Moscova, 1958.

Hipersensibil, înzestrat cu un minunat simț al percepției fine și cu o neobișnuită capacitate de pătrundere a realității, în tot ceea ce are ea mai excepțional și extraordinar, Skriabin realizează o operă excepțională și extraordinară, într-un "ton" nou, inconfundabil, într-o expresie ce nu poate fi numită decât "skriabiniană". Gândirea sa muzicală e filozofică, iar filozofia sa afirmă și evidențiază o idee de asemenea extraordinară, anume, aceea a forței artei de a transforma viața, de a-i uni pe oamenii de pretutindeni, de a-i face fericiți. Oare, nu acesta era și idealul beethovenian? Aceste idei, a materializării ei artistice, îi închină Skriabin întreaga sa viață, forța și gândirea creatoare, făurindu-și totodată și un limbaj muzical original, propriu, ale cărui alcătuirii structurale stârnesc admirația sinceră și interesul cercetătorului avizat, ale muzicianului autentic.

În creație și interpretare, Skriabin este un liric, lirismul său având acel farmec unic dat de exaltarea juvenilă, de optimismul fremătător, de dramatismul patetic, de impetuoșitatea și avânturile năvalnice, de fascinanta lume sonoră ce rezultă din combinațiile armonice ce răzbat din fiecare pagină muzicală. Adeziunea sa la romantism este certă, Skriabin reprezentând prelungirea spiritului chopinian în literatura pianului, și a celui ceaikovskian în cea simfonică, până în secolul nostru. Numai a spiritului, pentru că mijloacele de realizare, ideile, sentimentele, modul de concepere a arhitecturilor, limbajele sonore sunt continuu înnoite, determinate de concepțiile sale estetice și filozofice. Căci muzica lui Skriabin este prin excelență programatică, iar programatismul său rezultă tocmai din convingerile sale filozofice, din trăirile sale afective, iar pentru redarea lor muzicală inventează armonii și arhitecturi structural înnoite, ceilalți parametri muzicali fiind interpretați drept mijloace de realizare a unei expresii muzicale ideale. Astfel că, pornind de la tradițiile romantice, păstrând melodia, armonia și polifonia ca mijloace de expresie, Skriabin întrebuintează mai întâi acordurile de cvarte și cvinte, apoi cele de septime și none cu apogiaturi pe treptele a IV-a și a V-a, pentru ca în final să ajungă la acordul sintetic, bază a radicalismului său armonic, la scriitura fără armură, la formele și arhitecturile "mono", la subtilitățile dinamice și agogice, la sonoritățile contrastante de la transparențele impresioniste, la monumentalele culminații și încheieri apoteotice.

Și totuși, numai acestea nu-l mulțumesc pe Skriabin, astfel că scrutează noi zone ale mijloacelor de expresie, îmbogățindu-și paleta artistică, preconizând un nou sincretism al artelor, în care alături de muzică și poezie include luminile colorate, dansul și gestul, senzațiile gustului și miresmele parfumate, mișcarea coriștilor și a orchestranților (ș.a), prin acestea Skriabin afirmându-se ca un mare precursor, anume anticipând spectacolul de sunet și lumină, teatrul instrumental și un nou sistem nontonal, diferit de cele ale lui Schönberg și Debussy, ilustrând, de fapt, modul în care a reacționat la „simptomele neliniștitoare” pe care le simțea apropiindu-se. Astfel că pe unele le-a anticipat, determinând el însuși o vibrație amplă ce s-a făcut simțită în muzica primei jumătăți a secolului al XX-lea, iar pe altele le-a întâmpinat cu stoicism, păstrându-și nealterată personalitatea artistică și umană.

SERGHEI PROKOFIEV (1891-1953)

„Virtutea (sau, dacă vrei viciul) vieții mele a fost dintotdeauna, căutarea originalității (...) Am vrut să fiu eu însumi”.

SERGHEI PROKOFIEV

Împliniri de excepție în aria muzicii naționale ruse și sovietice din prima jumătate a secolului al XX-lea realizează și Serghei Prokofiev³⁰, muzician complex (compozitor, pianist și dirijor) de o rară sensibilitate și rafinament artistic, devenit una dintre cele mai reprezentative personalități ale muzicii universale, a cărui creație de o frapantă originalitate și modernitate s-a impus și a exercitat o puternică influență în lumea muzicală contemporană. Talent extraordinar în surprinderea pe portativ a psihologiei, a simțămintelor umane și a peisajului, Prokofiev aspiră permanent la simplitatea și sinceritatea expresiei, pe care o realizează deliberat, cu arta unui mare maestru, în dorința obținerii comprehensibilității, condiție sine qua non în procesul receptării muzicii.

De la început, Prokofiev s-a afirmat ca un spirit novator, un nonconformist prin excelență, un cutezător aspirant la originalitate, fiindu-i caracteristică spontaneitatea și fantezia îndrăzneată, proșteptimea și siguranța invenției, într-o generoasă preocupare de a compune „o muzică mare care, atât prin intenții, cât și prin realizare tehnică, să corespundă dimensiunilor morale ale epocii”³¹.

Contemporan cu Debussy și Schönberg, cu Skriabin și Stravinski, cu Enescu și Bartok, cu Varèse și Messiaen, aflat în posesia unei disponibilități componistice caracteristice primelor decenii ale secolului nostru, Prokofiev și-a făurit un stil propriu, pe care l-a menținut de-a lungul vieții sale creatoare, determinând individualitatea și originalitatea creației sale muzicale. O muzică

³⁰ Serghei Sergheevici Prokofiev s-a născut la 23 aprilie 1891 în satul Sontovka din gubernia Ekaterinoslavsk, regiunea Dnepropetrovsk, fiind fiul Mariei Grigorievna și al lui Serghei Alexandrovici Prokofiev, inginer agronom. Talent precoce Prokofiev învață primele noțiuni muzicale cu mama sa, o bună pianistă, și începe să compună. Taneev este uimit de talentul său și îl recomandă lui Glier, cu care studiază compoziția în particular. În 1904 este adus la Conservatorul din Petersburg și studiază cu Liadov, Rimski Korsakov și Esipova. În 1908 aderă la „Serile de muzică contemporană”. În 1914 absolvă Conservatorul cu premiul I „Rubinstein” la pian și cu calificativul „slab”, la compoziție. După absolvirea Conservatorului, Prokofiev se afirmă tot mai mult ca pianist și compozitor. Colaborează cu Diaghilev, cu Stravinski și mai ales cu Miaskovski, cu care rămâne prieten până la sfârșitul vieții. După 1917, Prokofiev emigrează în Occident, concertând în Europa, America și Japonia. Reîntors în patrie, în 1934, se consacră exclusiv creației. Încununat cu premii, titluri onorifice și distincții, Prokofiev moare la Moscova, la 4 martie 1953.

³¹ Serghei Prokofiev. Autobiografie-înmănări. Editura muzicală, București, 1962, pag. 91.

profundă, într-o permanentă devenire lirică și emoțională, nuanțată poetic, purtând pecetea unei maxime concentrări intelectuale, o muzică ce nu poate fi etichetată decât „prokofieviană”. Această marcă, astăzi cunoscută în întreaga lume muzicală, este dată în mod paradoxal de neoclasicism, sesizabil chiar și în acele lucrări ce la început frapau prin originalitatea lor și erau cotate drept „moderniste”, de îndelungul și varietatea caleidoscopică a înălțurilor armonice, de bogăția combinațiilor ritmice, de transparența scriiturii și maleabilitatea cântului de nuanță lirică (la început ușor disimulată într-o expresie confesiv-meditativă, ulterior transformată în preocupare de căpătâi), de rostirile glumețe, bonome, de umorul și ironia fină ce transpar din majoritatea paginilor sale muzicale, de tematismul și problematica abordată. Căci, muzica sa, expresie a timpului său, este însăși viața sa, o viață închinată artei, iubirii de om, de natură și frumos.

CREAȚIA

Definindu-se printr-o largă și cuprinzătoare deschidere tematică, creația lui Prokofiev se detasează din tabloul complex al mutațiilor stilistice ce au avut loc în primele decenii ale secolului nostru prin multitudinea genurilor muzicale abordate, prin complexitatea dramaturgiilor muzicale, prin ineditul sonorităților, deduse din alcătuirea riguroasă a structurilor muzicale, prin culoarea rusă a intonațiilor melodice, prin constanța stilistică ordonatoare în planul sonanței, al morfologiei și al sintaxei muzicale. Disponând de o impresionantă forță creatoare, Prokofiev a abordat toate genurile muzicale, de la miniatură vocală și instrumentală la sonate, muzică de cameră, muzică simfonică și concertantă, de operă, muzică de scenă și de film, realizate într-o mare varietate de forme, rod al unui înalt profesionalism și al unei permanente dorințe de perfecționare stilistică.

Miniatura vocală

Fără a fi genul preferat al lui Prokofiev, miniatura vocală, tradiționala romanță rusă, este prezntă în creația sa în mai multe opusuri, evidențiind multilateralitatea și varietatea preocupărilor compozitorului.

Primele, *Două romanțe op. 9* (1911) pe versuri de A. Apuhtin și K. Balmont, evidențiază atracția compozitorului pentru poezia nouă, modernă și intenția de a-i conferi sensuri muzicale contemporane. Cele două romanțe, pe lângă unele trăsături impresioniste, afirmă rafinamentul pianistic al acompaniamentului și o declamație melodică apropiată de stilul lui Musorgski. De cu o totul altă factură sunt cele *Cinci romanțe, op. 23* (1915), în care compozitorul „a

exprimat minuțios fiecare mișcare sufletească sau sentiment din text”³² realizând o interesantă evidențiere a două laturi esențiale ale personalității sale: lirismul, în piesele: *Încredințează-mi-te, nr. 1* (pe versuri de B. Verin) și *În grădina mea, nr. 4* (pe versuri de Balmont) și sarcasmul în piesele: *Sub streșină, nr. 3* (pe versuri de V. Goreanski), *Rochița cenușie, nr. 2* (pe versuri de Zinaida Hippus) și *Vrăjitorul, nr. 5* (pe versuri de N. Agnîțev).

Preocuparea pentru expresia lirică apare mult mai net în *Cinci romanțe op. 2* (1916), pe versuri de Ana Ahmatova, un ciclu realizat în numai cinci zile, în care se evidențiază prospețimea inspirației, avântul și dinamismul sonorităților armonice, într-o fidelă tălmăcire a textului impresionantă realizare a imaginilor sonore, ca de pildă, în romanțele *Soarele mi-a umplut odaia — nr. 1*, *Adevărata gingășie — nr. 2* și *Regele cu ochi câprui — nr. 5*.

De o factură aparte sunt și cele *Cinci cântece fără cuvinte, op. 35*, un fel de vocalizare pentru voce și pian, pe care ulterior, din cauză că „forma lor s-a dovedit a fi nepracticată”³³ au fost transcrise pentru vioară și pian.

Cu ciclul *Cinci romanțe op. 35* (1921) pe versuri de K. Balmont, Prokofiev pătrunde în lumea fantasticului, pe care îl ilustrează muzical printr-o rafinată cromatizare a discursului muzical, printr-o irizare a sonorităților, apropiate de factura impresionistă și de tenta exotică, primitivă.

În creația vocală a lui Prokofiev, un loc singular îl ocupă cele *Trei romanțe pentru copii op. 68* (1939) de o factură simplă, cu o melodică suplă, trei piese, după cum precizează autorul, „pentru copii și despre copii”³⁴, adevărate scene poetice accesibile, de mare sensibilitate, lirism și expresie proaspătă, tinerească, specifică lumii inocente a copilăriei.

Seria romanțelor create de Prokofiev se încheie cu cele *Trei romanțe pe versuri de Pușkin, op. 73* (1936), compuse pentru centenarul morții poetului, trei melodii în care compozitorul încearcă și reușește „să pătrundă cât mai adânc în adevăratul spirit al lui Pușkin”³⁵, realizând o meditație elegiacă în prima piesă, *Întoarcerea acasă*, o minunată pastorală în *Zorii îmbujorați* și o melancolică arie de dragoste în a treia romanță, *În salonașul tău*.

La acestea se adaugă: *Sase cântece, op. 66* (1935), *Douăsprezece cântece populare ruse, op. 104*, prelucrate pentru voce și pian, *Două duete op. 106* pentru voci de bărbați și pian, coruri și alte cântece ocazionale.

Creația pentru pian

Interpret de excepție, fiind considerat drept unul din cei trei mari pianiști ruși din prima jumătate a secolului al XX-lea, Serghei Prokofiev, la fel ca Rahmaninov și Skriabin, a închinat instrumentului său preferat, un mare număr

³² Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 34.

³³ Ibid, pag. 47.

³⁴ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 77.

³⁵ Idem pag. 78.

de lucrări, miniaturi și sonate, într-o realizare magistrală, novatoare în planul arhitecturilor sonore și al limbajului muzical, făcând proba unei fantezii și inspirații nepuizabile, creația sa sprijinindu-și bolta pe cele două coloane de început și de sfârșit: *Sonata pentru pian op. 1* și *Sonata pentru pian op. 137*. A început, de fapt, prin a scrie miniaturi, primele șapte: *Basm*, *Zăpada*, *Amintiri*, *Rugăminti*, *Disperare* și *Halucinație*, fiind prezentate în 1908 în cadrul „Serilor de muzică contemporană” și apreciate în presă „extraordinar de originale”, subliniindu-se că „tânărul autor, care încă nu și-a terminat studiile de conservator, aparține curentului extremist al moderniștilor, prin îndrăzneala și originalitatea sa mergând mult mai departe decât contemporanii francezi”³⁶, piesele fiind cuprinse ulterior în *Patru piese pentru pian op. 3* (1909) și în *Patru piese pentru pian op. 4* (1910–1912). Acestea le-a adăugat cele *Patru studii pentru pian op. 2* (1909), și *Toccata în Do major op. 11* (1912), piese de virtuozitate, în care Prokofiev evidențiază remarcabila siguranță a scriiturii, jocul său pianistic, ritmica motorică atât de penetrantă de-a lungul desfășurărilor muzicale; cele *Zece piese pentru pian op. 12* (1913), în care Prokofiev adună miniaturi din diferite perioade alcătuind un ciclu eterogen, unele evidențiind claritatea calică (*Preludiul*, *Allemanda*), altele plasticitatea și prospețimea combinațiilor ritmice (*Rigaudon*), altele umorul și șiretenia languroasă (*Mazurca*, *Sonata*, *Scherzo umoristic*), iar altele natura sa lirică (*Legenda*, *Capriccio*), apropiate de cele mai discutate dar și cele mai caracteristice stilului său dintre miniaturi: *Sarcasme*, *Viziuni fugitive* și *Poveștile bunicii*.

Sarcasme, op. 17 (1912–1914), cinci piese pentru pian (*Tempestoso*, *Allegro rubato*, *Allegro precipitato*, *Smanioso*, *Precipitosissimo*) au fost compuse „în răstimpurile dintre opusurile cu forme mari” și afirmă cu pregnanță originalitatea stilului pianistic prokofievian, cele cinci piese constituindu-se într-o suită de tablouri muzicale de caracter, în care stări și psihologii diverse se succed ca într-o drăcească horă.

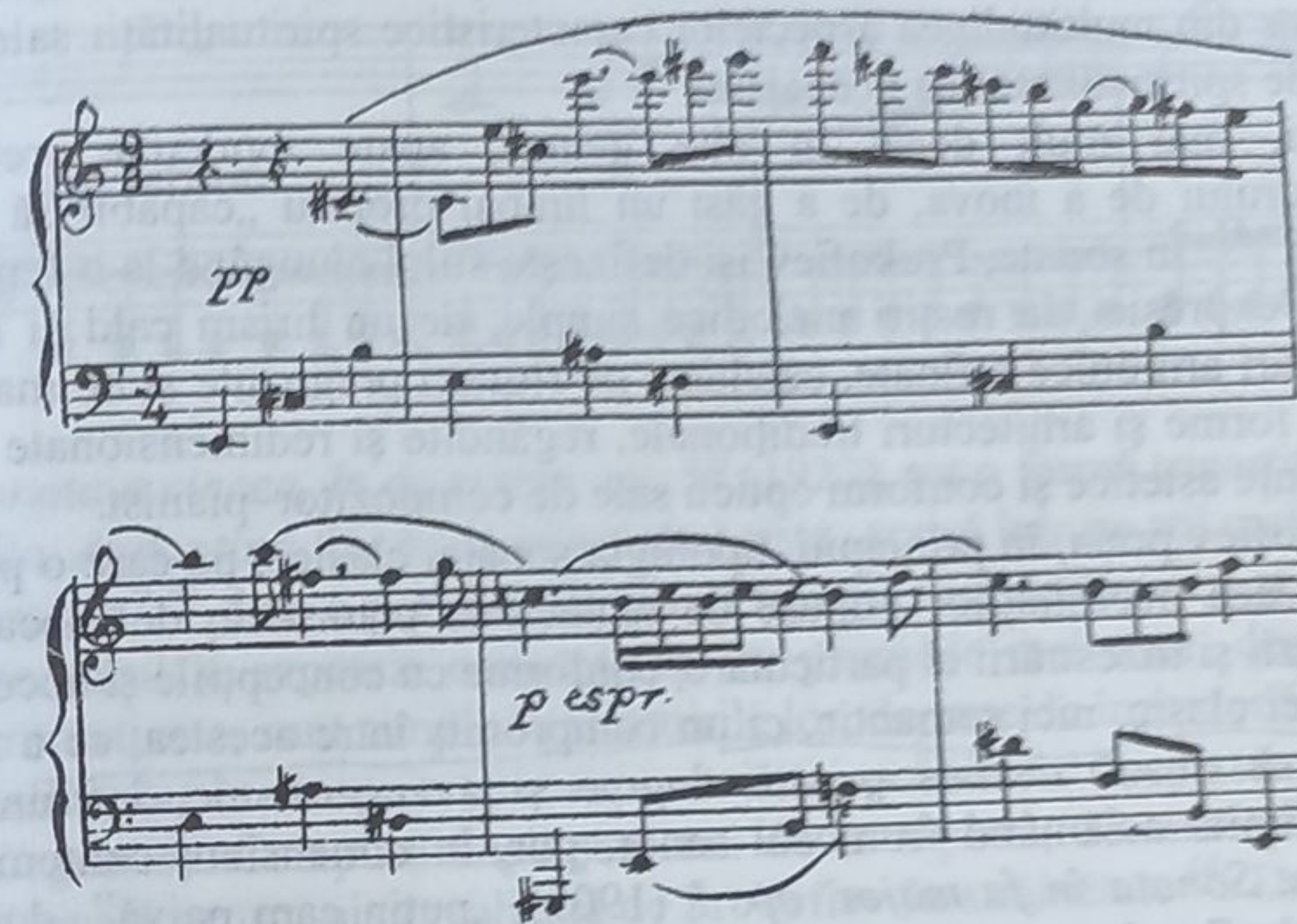
O stare de spirit mai „îmblânzită” se observă în *Viziuni fugitive op. 22*, o serie de douăzeci de miniaturi compuse treptat între anii 1915–1917, în opus fiind orânduite după criterii artistice și nu cronologice „titlul fiind sugerat de un vers al lui Balmont”³⁷.

Spre deosebire de *Sarcasme*, în *Viziuni*, Prokofiev afirmă lirismul ca trăsătură dominantă a personalității sale, aceasta fiind evidențiată printr-o muzică de mare spontaneitate a inspirației, prin bogăția dinamică și agogică, prin măiestria cu care reușește să contureze caractere, psihologii și stări de spirit diverse, individuale și colective³⁸ (de la meditația primelor două piese (*Lentamente* și *Andante*), la caracterul dansant al piesei a VI-a (*Con eleganza*) și a XII-a (*Assai moderato*), de la bucuria explozivă a piesei a V-a (*Molto giocoso*) la caracterul fantastic al piesei a XX-a (*Lento irealmente*),

³⁶ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 34.

³⁷ „În fiecare clipă ce trece văd lumi/ Schimbătoare ca jocuri de curcubeu”. Vezi Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 34.

³⁸ „Viziunea fugitivă nr. XIX (...) exprimă, în parte, impresiile mele, dar mai mult frământarea mulțimii ...”, S. Prokofiev, op. cit. p. 34.



de la descrierile picturale din piesa a VII-a *Pitoresco*) la agitația piesei a IX-a (*Allegretto tranquillo*) și a XI-a (*Con vivacita*) și la duritatea piesei a XIV-a (*Feroce*).

Remarcabile sunt și *Poveștile bunicii op. 31* (1918), patru piese programatice, precedate de un epigraf³⁹ ce se desfășoară în mișcări liniștite (*Moderato*, *Andantino*, *Andante assai*, *Sostenuto*), cu o melodică expresivă, de specificitate populară rusă, într-o armonizare variată: când foarte arhaică (nr. 1 și 2), când rafinat — cromatică (nr. 3–4), reliefând lirismul intim într-o desfășurare cu străluciri fantastice, înflăcărand fantezia celor mici.

Din categoria miniaturilor, fac parte și cele *Patru piese pentru pian op. 32* (1918), o suită de patru dansuri (*Dans*, *Menuet*, *Gavotă* și *Vals*) realizate în cea mai autentică manieră neoclasică prokofieviană. Acestea le-a adăugat cele două piese reunite sub titlul *Lucruri în sine op. 45* (1928), *Șase piese pentru pian op. 52* (*Intermezzo*, *Rondo*, *Studiu*, *Scherzo*, *Anoante*, *Scherzo*, 1930–1932); *Trei piese pentru pian op. 59* (*Plimbare*, *Peisaj*, *Sonatină pastorală*, 1934), *Gânduri op. 62* (trei piese pentru pian 1934) și *Muzică pentru copii op. 65* (12 piese ușoare, 1935).

De menționat, de asemenea, numeroasele transcripții pentru pian, ale unor piese din operele și baleturile sale (*Romeo și Julieta*, *Cenușăreasa*, *Război și Pace* și altele).

Dar adevărata lume pianistică prokofieviană, ne este relevată de sonatele pentru pian, zece sonate și două sonatine, în care Prokofiev, adâncind

³⁹ „Unele amintiri, se pierd din memorie, altele nu se sting niciodată”.

semnificațiile genului, conferă noi dimensiuni expresiei printr-un conținut major, nou, dedus din multitudinea aspectelor caracteristice spiritualității sale elevate, străjuită de spiritualitatea sa neocalsică⁴⁰.

Aici, mai mult decât în alte genuri, apare evidentă preocuparea compozitorului de a inova, de a găsi un limbaj propriu „capabil să exprime emoții tari”⁴¹. În sonate, Prokofiev își definește stilul ajungând la o fenomenală puritate a expresiei, la rostiri melodice simple, de un lirism cald și nobil, în înveșmântări armonice rafinate, calchiate pe ritmuri pregnante și de mare efect, turnate în forme și arhitecturi tradiționale, regândite și redimensionate la scara noilor cerințe estetice și conform opticii sale de compozitor-pianist.

Prokofiev preia, în principiu, tipologia sonatei clasice, pe care o păstrează și o adaptează necesităților impuse de tehnica sa pianistică, de mecanismele recompunerii și înzestrării ei particulare, conforme cu concepțiile și accepțiunile proprii. Nici clasic, nici romantic, ci un compromis între acestea, ce a făcut ca Prokofiev să treacă neatins printre dogme și avangardisme, într-un joc al situațiilor limită aclamând frumosul sonor, pur, în dimensiuni contemporane.

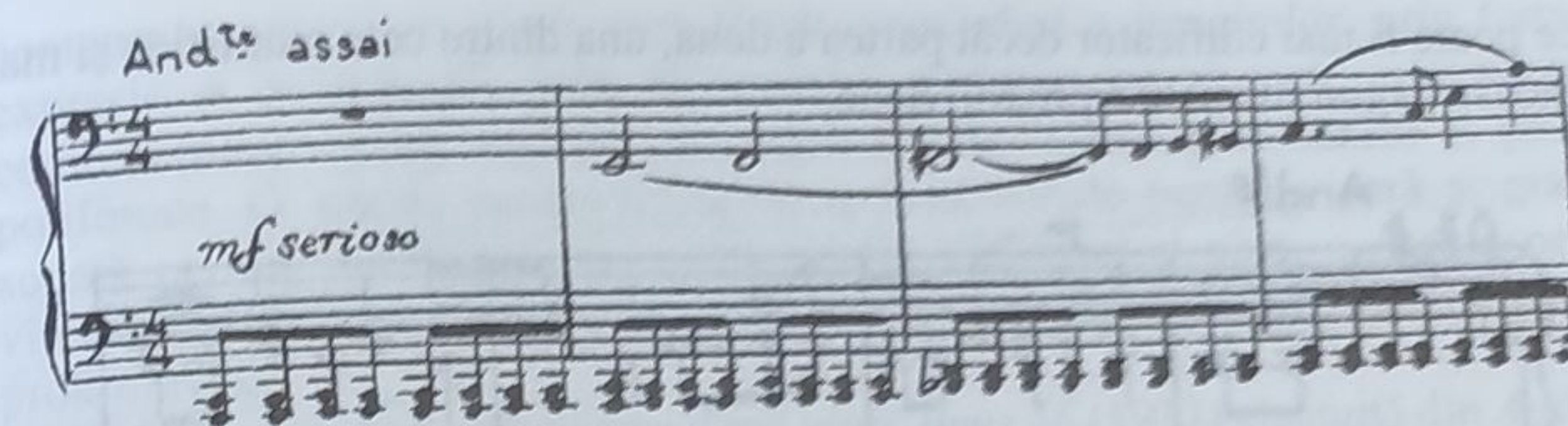
Prima, *Sonata în fa major, op. 1* (1909), „puțin cam naivă”, după cum notează Prokofiev în autobiografia sa, este o formă monopartită, un *Allegro* în formă sonată, foarte apropiată ca stil de pianistica romantică schumanniană. În *Sonata nr. 2, în re minor opus 14* (1912), alcătuită din patru părți (*Allegro ma non troppo, Scherzo, Andante, Vivace*), originalitatea stilului este afirmată cu mai multă forță. Nu în prima parte, în care romanticul Prokofiev realizează o formă de sonată clară, într-o expresie lirică (tema a doua numărându-se printre cele mai frumoase melodii ale sonatei), ci în partea a doua, un scherzo dinamic, cu teme plastice, cu nuanțe de umor și ironie, cu o ritmică motorică specifică, și în partea a patra, cu desfășurarea sa în „secvențe cinematografice”, cu teme pregnante în ritm de dans, din care răzbate expresia șagălnică cu reflexele ei sentimentale.

Sonata a treia pentru pian, în la major, opus 28 (1917) și *Sonata a patra pentru pian, în do minor, opus 29* (1917), au fost scrise într-o singură răsuflare și urmează una după alta, fiind foarte unitare din punct de vedere al materialului tematic și al expresiei, dar diferite din punct de vedere al arhitecturii⁴². Astfel, în timp ce *Sonata a treia* este (ca și prima) o construcție monopartită *Sonata a patra* este tripartită (*Allegro molto sostenuto, Andante assai, Allegro con brio, ma non leggiere*), cu o desfășurare poematică. Ambele sonate se remarcă prin pregnanța temelor, prin incisivitatea ritmurilor (*Sonata a treia* este o veritabilă *Toccata*), prin eleganța scriiturii pianistice, printr-o tematică mai accesibilă într-un proces continuu de simplificare și clarificare armonică și polifonică, bunăoară ca splendidul *Andante assai* din *Sonata a patra*, de cea mai autentică expresie romantică, chopiniană.

⁴⁰ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 27.

⁴¹ Idem.

⁴² Cele două sonate au fost realizate într-o primă formă încă din anii Conservatorului. Ambele au fost transformate în anul 1917, devenind astfel sonatele amintite mai sus.



Sonata a cincea, în do major, op. 38 (1923), tot o formă tripartită (*Allegro tranquillo, Andantino, Un poco allegretto*), este „scrisă într-un stil mai rafinat, cu totul deosebit”⁴³, într-o perioadă în care Prokofiev își desăvârșea stilul, temele având conturul și expresia concentrată, iar planurile melodice, deși sunt mai intens cromatizate, sunt simple în alcătuirile lor, departe de înzorzonări și excese virtuoizistice, iar în armonie apar supraetajările politonale (în partea a treia, *Un poco allegretto*). Compusă după șase ani de la a patra, *Sonata op. 38* este și singura sonată pentru pian realizată de Prokofiev în străinătate⁴⁴. După aceasta, absorbit de compunerea unor lucrări ample (simfonii, balet, muzică de scenă și de film), Prokofiev va relua sonata pentru pian abia peste douăzeci de ani, când crează următoarele trei: *Sonata a șasea, Sonata a șaptea și Sonata a opta*, o adevărată trilogie, toate în tonalități majore, cele trei sonate fiind însă deiferite ca factură și expresie. Astfel, *Sonata a șasea, în la major, opus 82* (1939–1940), alcătuită din patru părți (*Allegro moderato, Allegretto, Tempo di Walzer lentissimo, Vivace*), este o lucrare complicată, de virtuoziitate, temperamentală, unde alături de temele lirice, apar răbufniri ale tinereții compozitorului, iar muzica are o expresie uncori dramatică, alteori lirică. Construcții polifonice cu multe efecte politonale, glisandii și pedale, prima și ultima parte, contrastează cu a doua ritmică și grațioasă, cu armonii clare dar colorate. De o factură aparte este partea a treia, un vals, fenomen unic în creația de sonate a lui Prokofiev, foarte apropiată ca expresie de *Romeo și Julieta*; în timp ce finalul este complex ca ritm (un dans viguros într-o desfășurare vijelioasă) și construcție (o formă de rondo) în care apare motivul și expresia părții întâi, determinând o încordare hipnotică.

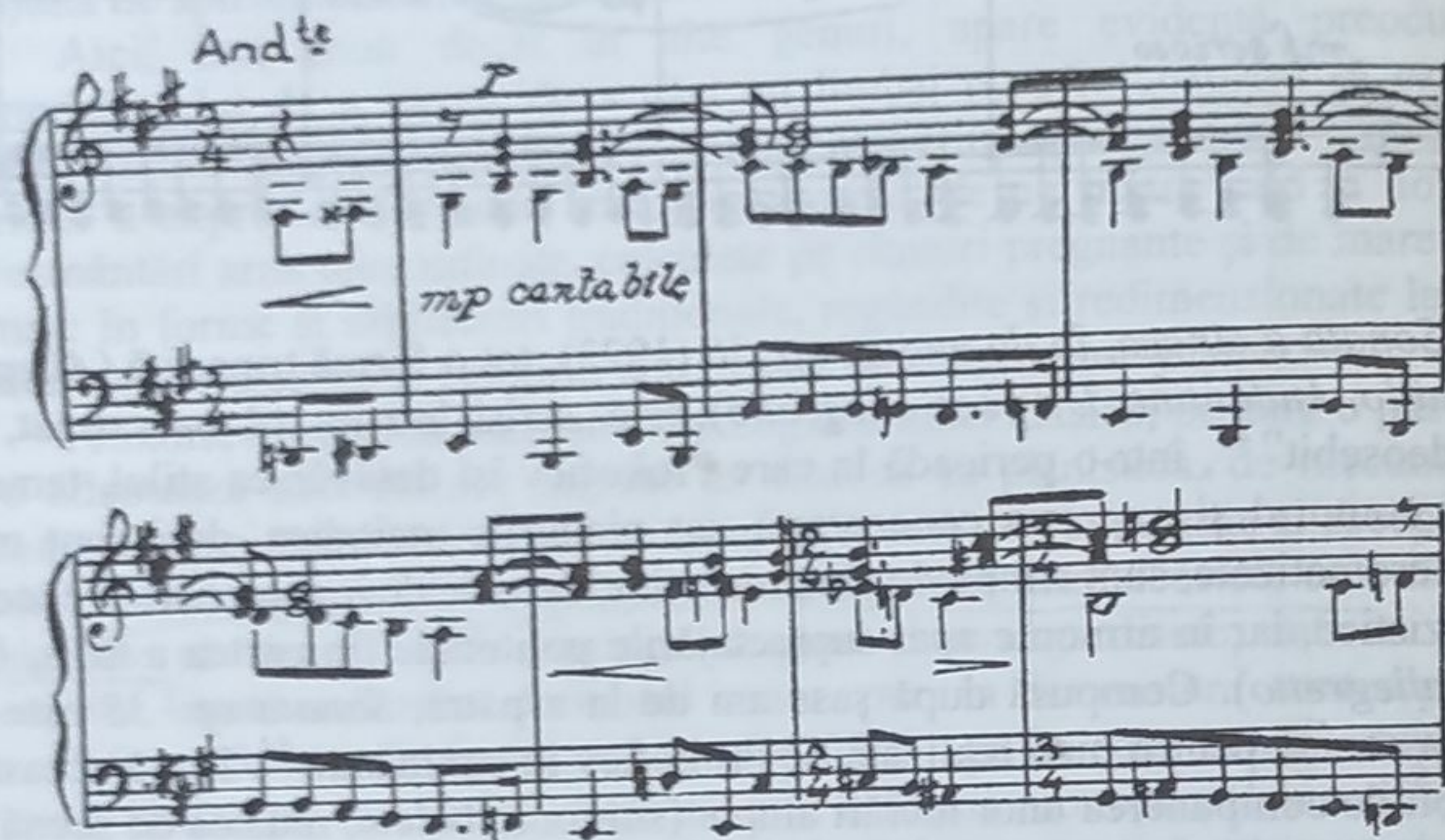
În contrast cu aceasta *Sonata a șaptea, în si bemol major, opus 83* (1939–1942), alcătuită din trei părți (*Allegro inquieto, Andante caloroso, Precipitato*), este sentimentală și lirică, cu accente dramatice, o muzică voit romantică, expresia fiind întărită și printr-o serie de termeni (*inquieto express, dolente, cantabile*), printr-o realizare clară, accentul fiind pus pe simplitate⁴⁵.

⁴³ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 53.

⁴⁴ Asupra acestei sonate, Prokofiev a revenit și, în 1952, a realizat o nouă redactare, dându-i numărul de opus 135.

⁴⁵ „Eu tind acum spre o mai mare simplitate și spre o mai puternică punere în evidență a elementelor melodice”, spunea Prokofiev, în 1942, într-o convorbire cu criticul american Olin Doawnes.

Și ce poate fi mai edificator decât partea a doua, una dintre cele mai lirice și mai frumoase pagini pianistice prokofieviane,



ce contrastează cu *Finalul*, o dramatică *toccata* construită pe un ritm de 7/8, într-o desfășurare constantă, caracteristică și specifică stilului său. Ne reține atenția, în *Sonată*, armoniile create, cu ambiguitatea lor funcțională, cu acorduri complexe.

Sonata a opta, în si bemol major, op. 84 (1939–1944), alcătuită tot din trei părți (*Andante dolce*, *Andante sostenuto*, *Vivace*), continuă expresia lirică din *Sonata a șaptea*, aceasta fiind evidențiată chiar din prima parte cu debutul său lent, mai puțin obișnuit la Prokofiev, o pagină muzicală meditativă, într-o desfășurare poematică, ce se continuă și în partea a doua, contrastul fiind adus la finalul *Vivace*, *Sonata* fiind una dintre cele mai ample din întreaga creație pianistică prokofieviană.

Sonata a noua, în do major, opus 103 (1947), alcătuită din patru părți (*Allegretto*, *Allegro strepitoso*, *Andante tranquillo*, *Allegro con brio, ma non troppo presto*), este ultima sonată terminată de compozitor. Expresia sa de ansamblu este lirică, intimă, în caracter pastoral — partea întâi și a treia și în caracter de scherzo — părțile a doua și a patra.

Din *Sonata a zecea, în do minor, opus 137* (1953), Prokofiev nu a realizat decât schițele, în proiect existând și *Sonata a unsprezecea, opus 138*.

Muzica de cameră

Fără a reprezenta o mare pasiune a vieții sale, muzica de cameră a reținut atenția lui Prokofiev, doar în câteva rânduri, determinând însă apariția unor lucrări definitorii și de referință pentru gândirea muzicală camerală

contemporană, ce surprinde prin bogăția melodică a imaginilor, prin forța de expresie și de sugestie, prin dinamismul și varietatea ritmică, prin noutatea combinațiilor sonore rezultate din ingenioasele înlanțuri armonice și țesături polifonice. O sonată pentru două vioară, două sonate pentru vioară și pian, o sonată pentru vioară solo, o sonată pentru violoncel și pian, o sonată pentru violoncel solo, două cvartete de coarde și un cvintet, acesta este bilanțul cameral prokofievian.

Sonata în do major pentru două vioară, opus 56 (1932) alcătuită din *Andante cantabile*, *Allegro*, *Comodo* și *Allegro con brio*, este un duet violonistic complex în care Prokofiev demonstrează o cunoaștere profundă a resurselor expresive și tehnice ale instrumentelor, pe care le valorifică printr-o muzică emoționată, convingătoare.

Pe un alt plan se situează cele două sonate pentru vioară și pian. Prima, *Sonata în fa minor opus 80* (1946), este o lucrare reprezentativă a violonisticii contemporane, o arhitectură cvadripartită (*Andante assai*, *Allegro brusco*, *Andante*, *Allegroissimo*) rezultată din repetarea relației antinomice lent-repede. Tratarea polifonică într-o expresie meditativă, filozofică, repetarea insistentă a temei și alternarea măsurilor de 3/4 și 4/4 în prima parte, forma de sonată cu teme eroice, pe un ritm constant cu acorduri disonante și sonorități incisive în partea a doua, expresia nocturnă, confesivă, dialogată, în caracter pastoral a părții a treia și forma de rondo cu o muzică dinamică, cu o ritmică riguroasă, pe un metru mixt asimetric de 5/8, 7/8 și 8/8, iată trăsăturile ce conferă *Sonatei* individualitate și originalitate.

Sonata a doua în fa major, opus 94 bis (1944), reprezintă, după expresia compozitorului, „o variantă pentru vioară” a *Sonatei în re major pentru flaut și pian, opus 94* (1943) la a cărei realizare a fost solicitat violonistul David Oistrakh. Compusă într-o perioadă în care se producea o limpezire a stilului, *Sonata* evidențiază un filon melodic de un intens lirism într-o curgere constantă, cu armonii variate ce determină expresia transparentă, neoclasică.

Transparentă neoclasică și în *Sonata în re major, pentru vioară solo, opus 115* (1947), o adevărată „partită” modernă, alcătuită din trei structuri diferite: prima, *Moderato*, în formă de sonată, a doua, *Andante dolce*, o suită de cinci variațiuni lente și a treia, *Con brio*, un viguros final.

Un loc aparte în creația de cameră a lui Prokofiev îi revine *Sonatei în do major, pentru violoncel și pian, opus 119* (1949), o arhitectură tripartită (*Andante grave*, *Moderato*, *Allegro ma non troppo*), desfășurată amplu, o lucrare de factură concertantă, cu teme pregnante de largă respirație, într-o țesătură armonică și polifonică măiestrită, cu o secțiune mediană în caracter de scherzo și cu un final de factură lirico-romantică, întreaga sonată primind semnificații ciclice, prin revenirile temelor din prima parte.

Sonata în do diez major pentru violoncel solo, opus 134 (1952) — o structură cvadripartită, cu melodii clare și expresive — și *Balada pentru violoncel și pian, opus 15* (1912), completează lista lucrărilor de cameră, create de Prokofiev.

Cele două cvartete de coarde sunt diferite ca factură și expresie muzicală. Astfel, primul, *Cvartetul de coarde în si minor, opus 50* (1930)⁴⁶, este alcătuit din trei părți (*Allegro*, *Scherzo* și *Andante*), relevând o nouă concepție dramaturgică; este o lucrare ce se impune printr-o mare varietate armonică, ritmică și tematică, determinând imagini diverse, complexitate în scriitură și dificultăți în interpretare. Spre deosebire de acesta, *Cvartetul nr. 2 în fa major, opus 92* (1941), relevă înalta măiestrie tehnică la care ajunsese compozitorul, modul original de asimilare și prelucrare a unor melodii de cântece și dansuri populare kabardine, în cele trei secțiuni: *Allegro sostenuto*, *Adagio* și *Allegro molto*.

Cvintetul în sol major, pentru oboi, clarinet, vioară, violă și contrabas, opus 39 (1924), are forma unei suite alcătuite din șase părți: *Temă cu variațiuni*, *Andante energico*, *Allegro sostenuto ma con brio*, *Adagio pesante*, *Allegro precipitato*, *Andantino*. Este o arhitectură complexă, cu o muzică de factură lirică, asemănătoare ca expresie cu *Sonata a cincea pentru pian*, scrisă cu acea prețiozitate caracteristică perioadei respective.

Creația simfonică și concertantă

Prokofiev se numără printre puținii muzicieni care nu s-a entuziasmat de studiile sale cu Rimski-Korsakov, spunând: „Pe mine lecțiile acestea mă lăsau indiferent...Trebuie să recunosc că, timp de doi ani, n-am învățat mai nimic din lecțiile acestea. Când am dat examenul la orchestrație, în primăvara anului 1908, abia l-am trecut”⁴⁷. Este mărturisirea sinceră a artistului autentic, a unui spirit nonconformist, pentru care regula nu trebuie să fie transformată în dogmă, în soluție electrică sau convențională și pentru care jocul liber al fanteziei trebuie să primeze în obținerea expresiei firești, să determine întruchipări corespunzătoare, contemporane. Această franchețe a lui Prokofiev trebuie pusă în relație cu preocupările sale de „căutare a unui limbaj capabil să exprime emoții tari”⁴⁸, de săvârșire și desăvârșire a unui stil muzical propriu, pe măsura gândirii și simțirii sale artistice. Prokofiev este înainte de toate un simfonist, pentru el orchestra este un organism viu, cu care operează într-o manieră proprie, originală, situat în afara transferului retrograd sau modernist, indispensabil rostirilor sale muzicale. A abordat-o încă din Conservator, când „în fiecare an scria câte o lucrare simfonică, uneori chiar mai multe”⁴⁹, prima fiind *Simfonia în mi minor* (1908), rămasă inedită. Acestui început, Prokofiev i-a adăugat de-a lungul anilor șapte simfonii, cinci concerte pentru pian și orchestră, două concerte pentru vioară și

⁴⁶ Cvartetul i-a fost comandat de Biblioteca Congresului din Washington.

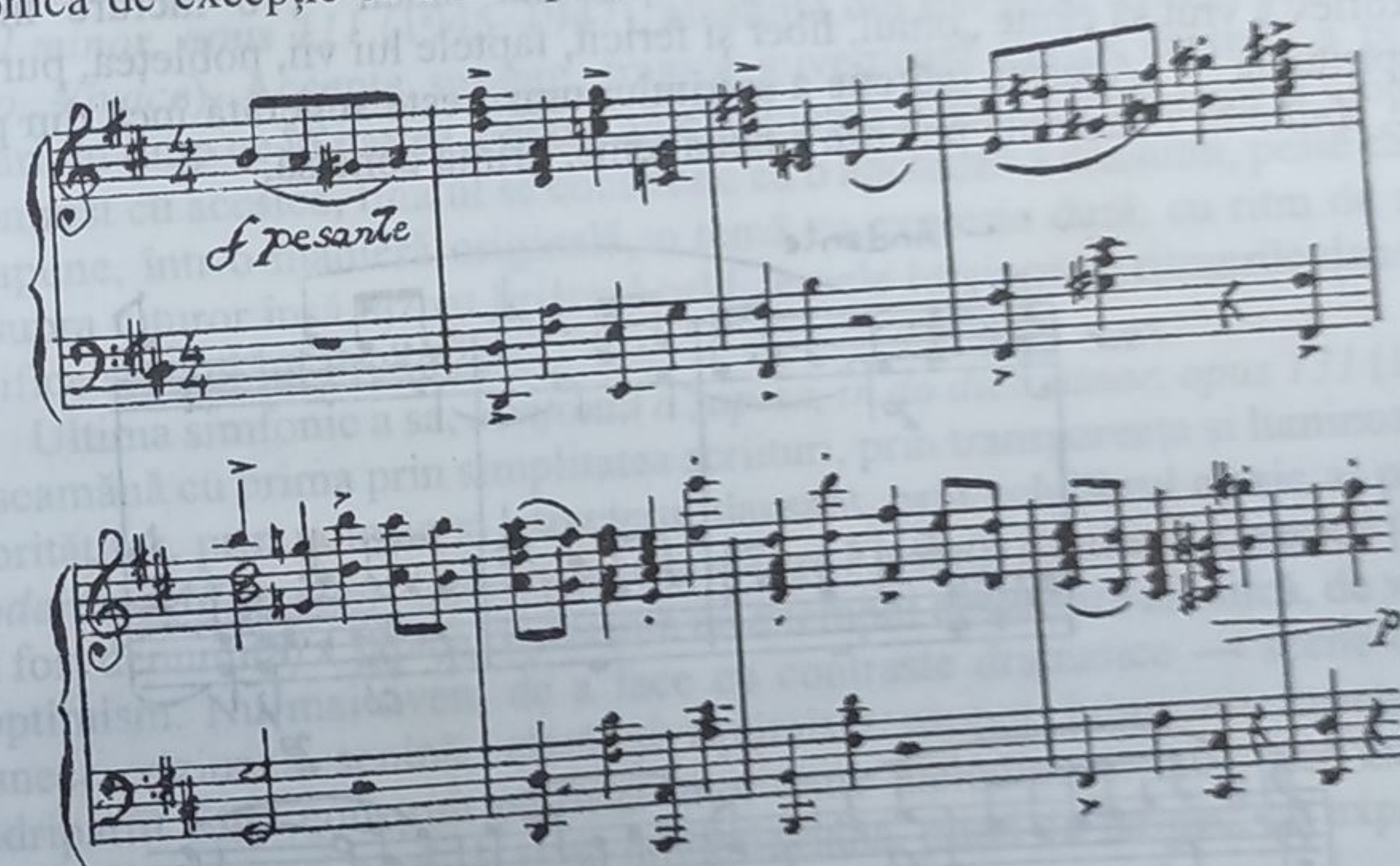
⁴⁷ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 16-17.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, pag. 21.

orchestră, un concert pentru violoncel și orchestră, numeroase suite, poeme, uverturi, divertismente etc., toate realizate la un nivel înalt de măiestrie compozițională și rafinament orchestral.

Iată, de pildă, simfoniile. Prima care a primit un număr de opus, a fost *Simfonia clasică în re major, opus 25* (1916-1917). Ea s-a născut din dorința compozitorului de „a încerca să compună fără pian” și de a crea o simfonie „în stilul lui Haydn, a cărui tehnică îi devenise deosebit de clară”⁵⁰. Și a ieșit o simfonie în stil clasic, conformă cu stilul tradițional cvadripartit (*Allegro*, *Larghetto*, *Gavota*, *Non troppo allegro*, *Final*, *Molto vivace*), ce s-a impus de la început, rămânând până în zilele noastre drept cea mai cunoscută lucrare simfonică prokofieviană. Utilizând game și arpegii lejere, numeroase fiorituri (apogiaturi și triluri), pasaje în octave, contraste bruște între *p* și *f*, între soli și tutti, Prokofiev a reușit să creeze o lucrare veselă, spirituală, plină de gingăsie și optimism. În această simfonie, Prokofiev nu numai că reînvie vechile tradiții simfonice, dar, dovedește totodată o capacitate extraordinară de a asimila un stil muzical, cu o concepție luminoasă, echilibrată. Spiritul înnoitor își spune însă cuvântul și aici, Prokofiev înlocuind *Menuetul* cu *Gavota*, creând o pagină simfonică de excepție ce s-a impus, devenind un adevărat șlagăr internațional.



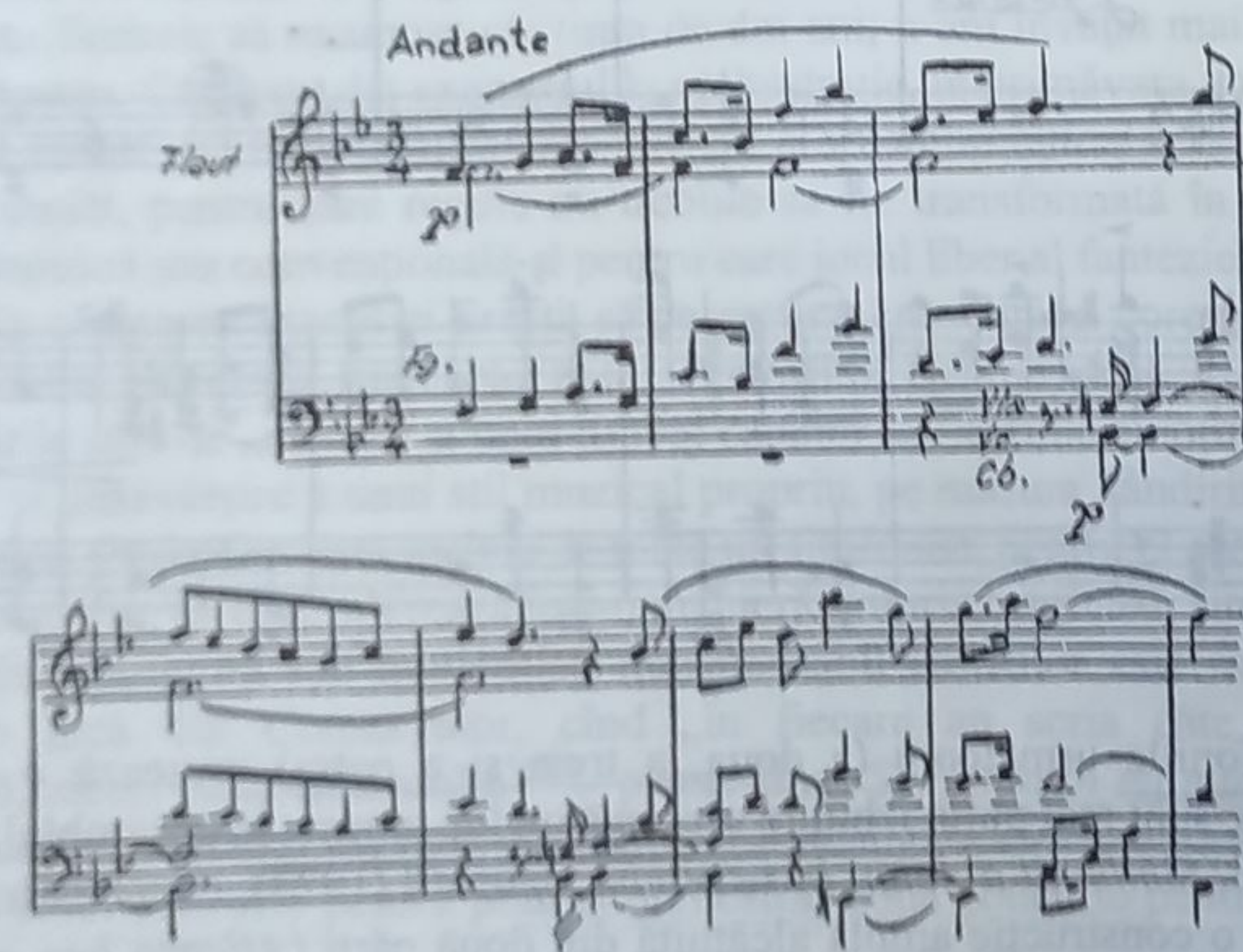
Simfoniile următoare (a doua, a treia și a patra) urmează o altă linie estetică, ele sunt mai puțin izbutite și ocupă un loc modest în ansamblul creațiilor sale. Astfel, *Simfonia a doua, în re minor, opus 40* (1924), dedicată lui Serghei Kusevîtki, o construcție amplă alcătuită din două părți (*Allegro ben articolato*, *Andante* — o temă cu 6 variațiuni cu revenirea temei în final), unde apare și pianul, este rece și apăsătoare, încărcată cu cromatisme, iar la 6 iunie 1925, la

⁵⁰ Ibidem, pag. 36.

Paris, când a fost executată în primă audiere, „a sunat prea încărcat: era prea stufoasă, avea prea multe îngrămădeli și contrapuncte ce se transformau în figurații”⁵¹.

Tot așa, *Simfonia a treia în do major, opus 44* (1928) — alcătuită din patru părți (*Moderato, Andante, Allegro agitato, Andante mosso*), cu toate că a fost primită cu mai mult interes atât la Paris la prima audiere (17 mai 1928), cât și la Moscova și Leningrad (1933), cu o bogăție de teme (unele provenind din baletul *Îngerul de foc* — și *Simfonia a patra, în do major, opus 47* (1930) — prezentată în primă audiere la Boston (14 noiembrie 1930), alcătuită tot din patru părți (*Andante, Andante tranquillo, Moderato quasi allegretto, Allegro risoluto*), primele trei provenind din muzica baletului *Fiul risipitor*, cu partea întâi foarte lungă, o lucrare la care Prokofiev ținea foarte mult „fiindcă nu e zgomotoasă și fiindcă are multă substanță muzicală” — nu s-a impus, constituindu-se ca niște trepte urcate modest de către compozitor în drumul său ascendent.

Următoarea, *Simfonia a cincea în si bemol major, opus 100* (1944), se detașează însă de celelalte prin grandoarea și profunzimea gândirii muzicale, prin tematismul său de factură națională, prin caracterul său eroic. Alcătuită din patru părți (*Andante, Allegro marcato, Adagio, Allegro giocoso*), lucrarea a fost concepută „ca o simfonie a măreției spiritului uman”⁵², o lucrare în care Prokofiev a vrut să cânte „omul, liber și fericit, faptele lui vii, noblețea, puritatea lui spirituală”⁵³. Această măreție a spiritului uman este sugerată încă din prima parte, *Andante*, construită pe baza a două teme, prima concisă,

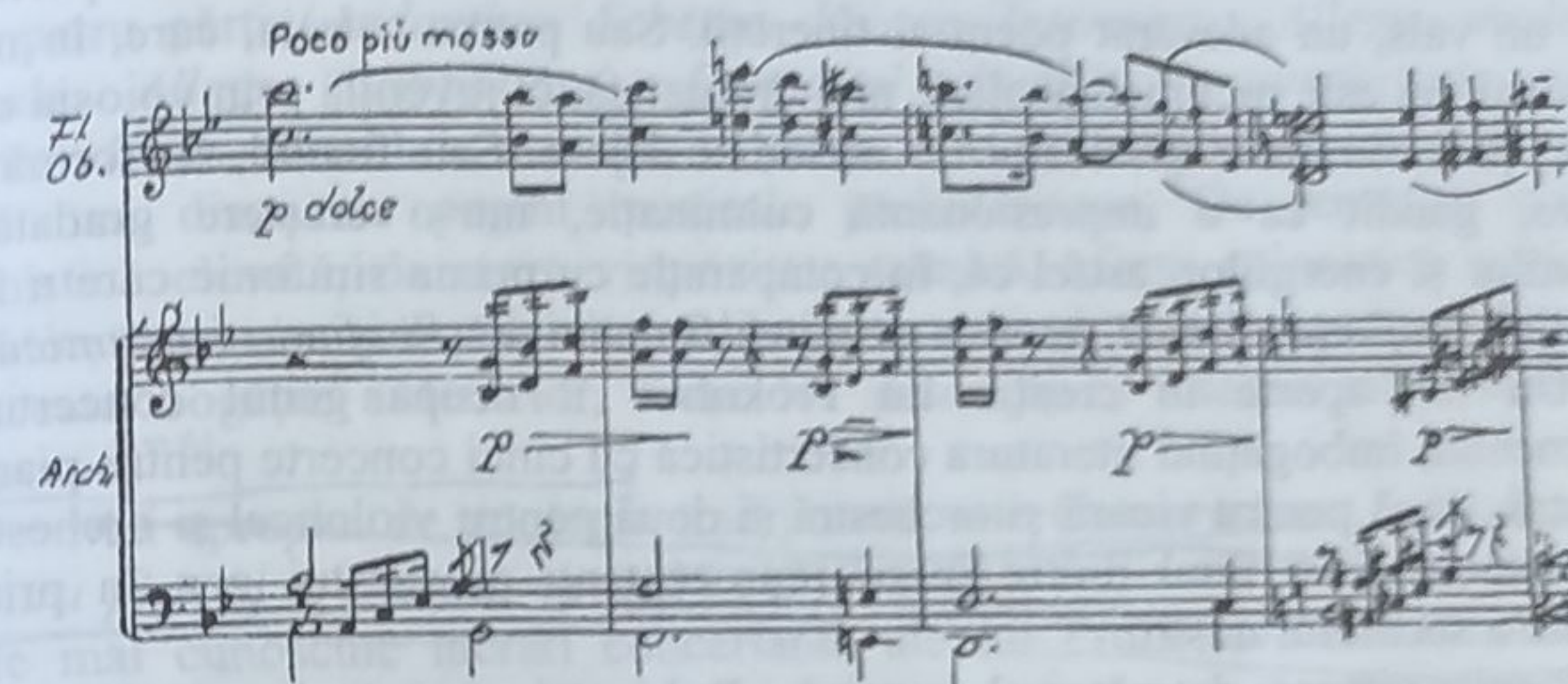


⁵¹ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 55.

⁵² Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 127.

⁵³ Ibid. pag. 129.

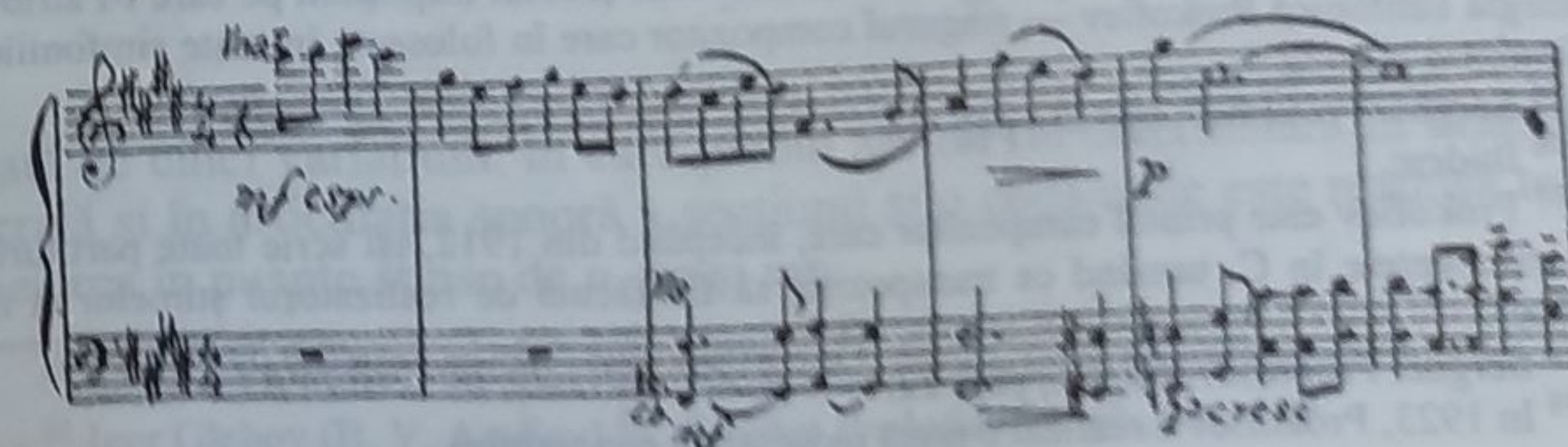
a doua de larg suflu melodic, de specificitate rusă,



continuându-se apoi în părțile următoare (*Scherzo, Adagio și Final*), ce prin factura și dramaturgia lor, desăvârșesc arhitectura de ansamblu a simfoniei. Numeroasele accente eroice, episoadele contemplative lirice, ce contrastează cu unele momente de un intens tragism, amintesc de unele pagini ale operelor *Război și pace* și *Semen Kotko*.

Într-o concepție asemănătoare este realizată și *Simfonia a șasea, în mi bemol minor, opus 111* (1945–1947), alcătuită din trei părți (*Allegro moderato, Largo, Vivace*). Accente sumbre, tragice guvernează partea centrală a primei mișcări, în timp ce în partea a doua, apar numeroase pasaje dramatice și violente. În contrast cu acestea, finalul se constituie ca o apoteoză a dansului, peste care se suprapune, într-o manieră originală, o temă cu expresie dură, cu ritm de marș. Deasupra tuturor însă răzbat lirismul cald, temele luminoase, ritmurile dansante, specifice stilului lui Prokofiev.

Ultima simfonie a sa, *Simfonia a șaptea, în do diez minor, opus 131* (1952), se aseamănă cu prima prin simplitatea scriiturii, prin transparența și luminozitatea sonorităților, prin voioșia și caracterul dansant, prin echilibrul clasic al părților (*Moderato, Allegretto, Andante espressivo și Vivace*). Simfonia tinereții (cum a mai fost denumită) a șaptea reprezintă un exemplu de dăruire artistică, de vigoare și optimism. Nu mai avem de a face cu contraste dramatice — scene care să întunece viziunea senină, clară și optimistă asupra lumii — întreg ciclul evadripartit fiind construit pe baza unor teme melodioase. Iată, spre exemplu, tema întâi, a primei părți — tipic prokofieviană, plină de farmec, cu expresia sa săgalnică și visătoare, totodată:



Este una din cele mai frumoase melodii create de Prokofiev. Sau partea a doua, un vals, un adevărat poem al tinereții. Sau patrea a treia, care, în mod paradoxal, nu este nici melancolică, nici dramatică, ci juvenilă prin voioșia ce o degajă, prin ritmurile și alcătuirile melodice lejere. Sau finalul, în formă de scherzo, gândit ca o impresionantă culminație, într-o creștere gradată a tensiunilor și energiilor, astfel că, în comparație cu prima simfonie care a fost denumită *Simfonia clasică*, aceasta ar putea fi denumită *Simfonia romantică*⁵⁴.

Un loc aparte în creația lui Prokofiev îl ocupă genul concertului instrumental, îmbogățind literatura concertistică cu cinci concerte pentru pian și orchestră, două pentru vioară și orchestră și două pentru violoncel și orchestră, compozitorul fiind unul dintre marii reprezentanți ai acestui gen în prima jumătate a secolului nostru.

Pianist virtuos, deținător al premiului Rubinștein (cea mai mare distincție acordată absolvenților pianiști la Conservatorul din Petersburg), Prokofiev a compus cele cinci concerte pentru pian și orchestră cu dezinvoltură și siguranță, într-o mare varietate de forme, într-o continuă căutare a unor procedee stilistice noi, în vederea revitalizării acestui gen și reintegrării lui în complexitatea proceselor sonore contemporane.

Concertul nr. 1 în re bemol major, pentru pian și orchestră, opus 10 (1911–1912), apreciat de compozitor drept prima sa „compoziție oarecum matură”⁵⁵, a fost scris în anii de studiu de la Conservator și a fost prezentat în primă audiție în anul 1912, în cadrul concertelor de muzică contemporană de la Sokolniki, marcând totodată și debutul autorului ca solist acompaniat de orchestră. Cu el, în 1914, Prokofiev a participat la concursul de interpretare al absolvenților și a obținut premiul Rubinștein. *Concertul* are o structură originală, fiind alcătuit dintr-o singură parte (*Allegro brioso*), „având și concepție și realizare”⁵⁶, fiind în forma unui allegro de sonată tratat liber, cu dezvoltarea în formă de scherzo și cu repriza în formă de cadență, rezultând astfel o structură tripartită. Șocant prin noutatea scriiturii⁵⁷ și a îndrăznelilor armonice, *Concertul* a atras atenția spiritelor deschise la nou și a stârnit furia conservatorilor, care l-au considerat „fotbalistic”⁵⁸.

Spre deosebire de acesta, *Concertul nr. 2, în sol minor, pentru pian și orchestră, opus 16* (1913)⁵⁹ este mult mai atent elaborat, este mai profund, mai amplu, atât în sonorități, cât și ca durată. Este concertul care „a fost atât de mult fluierat de unii și aplaudat de alții, încât execuția lui s-a transformat într-un

⁵⁴ De remarcat prezența pianului în simfonie, locul și rolul important pe care i-l atribuie în dramaturgia simfonică Prokofiev — singurul compozitor care în folosește în toate simfoniile sale după *Simfonia clasică*.

⁵⁵ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 22.

⁵⁶ Ibidem.

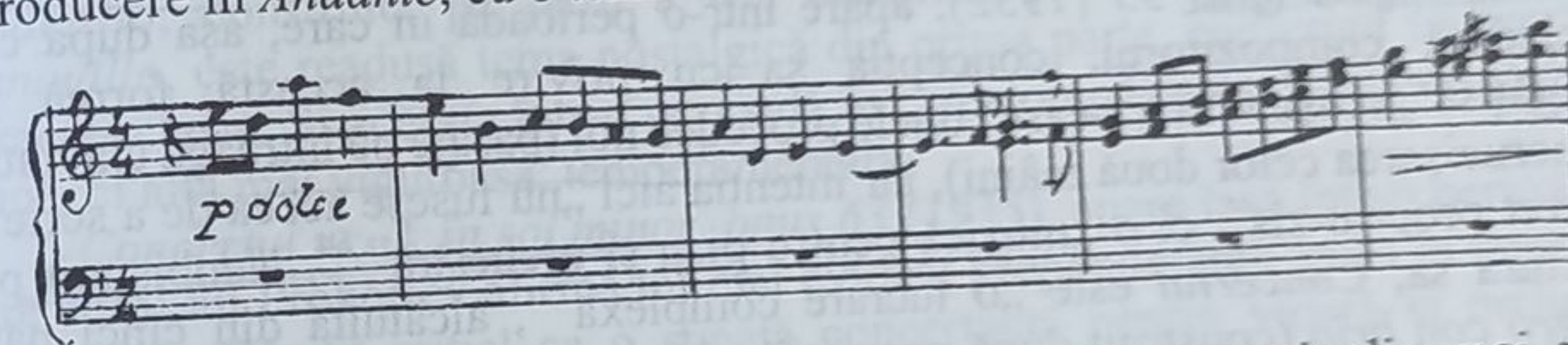
⁵⁷ Prokofiev este primul compozitor care, începând din 1912, își scrie toate partiturile cu toate instrumentele în C, urmând ca transpoziția să fie făcută de realizatorul știmelor și nu de compozitor.

⁵⁸ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 22.

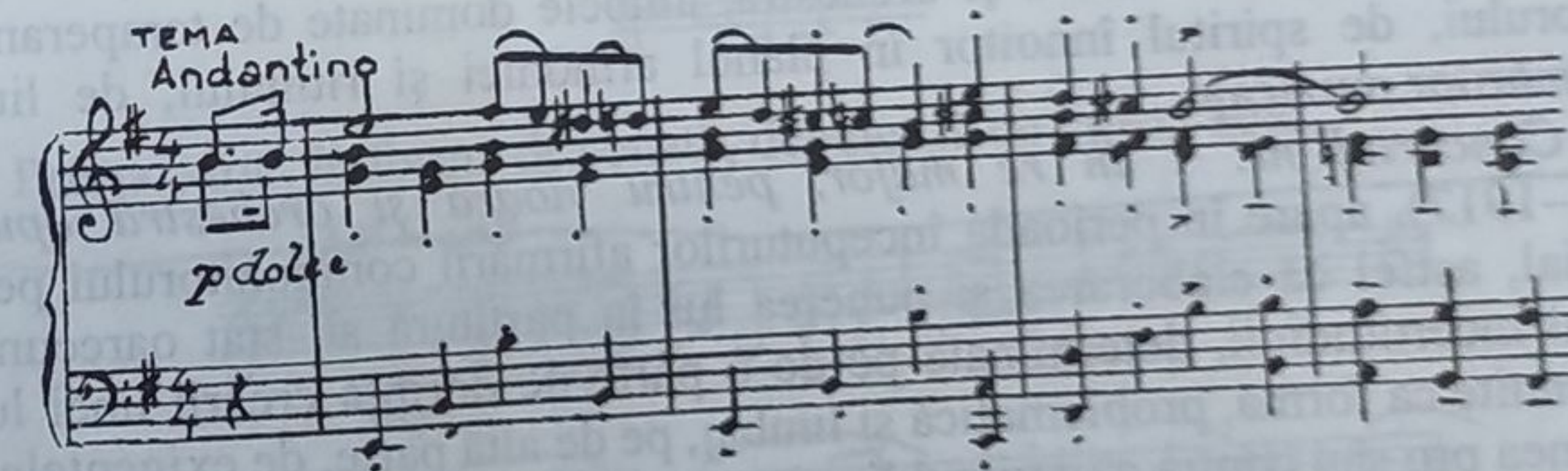
⁵⁹ În 1923, Prokofiev a realizat o nouă redactare a concertului.

adevărat eveniment”⁶⁰. Conceput ca o adevărată simfonie cu pian solo, alcătuit din patru părți (*Andantino*, *Scherzo*, *Vivace*, *Intermezzo*, *Allegro moderato*, *Finale*, *Allegro tempestoso*), *Concertul* abundă în evenimente sonore imprevizibile, sesizabile mai ales în partea a treia, considerată drept una dintre cele mai disonante pagini muzicale prokofievienne. De remarcat scriitura pianistică elevată, de mare virtuozitate tehnică, „forța coloristică a elanului creator, tensiunea și expresivitatea libajului muzical, zborul vîguros al fanteziei, nesecata bogăție a temelor, forța lor descriptivă, intensitatea ritmică și armonică”⁶¹.

Mai apropiat de tipologia tradițională este *Concertul nr. 3, în do major, pentru pian și orchestră, opus 26* (1917–1921), realizat în Franța, unul dintre cele mai cunoscute lucrări concertante ale lui Prokofiev. El urmează după experiența cu *Concertul nr. 1* pentru vioară și orchestră, deci compozitorul nu se putea repeta și, în dorința sa de automanifestare originală, abordează o arhitectură tripartită, structural înnoită. Astfel, partea întâi debutează cu o scurtă introducere în *Andante*, cu o temă în caracter rus,



după care urmează *Allegro*-ul în formă de sonată, construit din mai multe episoade, înlănțuite ca niște blocuri sonore într-o perfectă unitate tematică și măiestrie a scriiturii, conducând către final, gândit ca o culminație dinamică, strălucitoare. Foarte interesantă este partea a doua, alcătuită din o temă în *Andantino*, în desfășurare descendentă (ca multe alte melodii create de Prokofiev), de o expresie lirică nostalgică,



urmată de cinci variațiuni, în care pianul are un rol determinant în dramaturgia generală și în articulația sonoră a secțiunii și o codă unde este readusă tema, în încheierea în nuanțe stinse de *p*, *pp* și *mp*.

⁶⁰ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 25.

⁶¹ Igor Glebov (B. V. Asafiev) în: *Serghei Prokofiev*, op. cit., pag. 159.

Partea a treia, *Allegro ma non troppo*, în formă de rondo, este cea mai caracteristică pentru stilul lui Prokofiev. O mare bogăție de melodii cu ritmuri diferite, în care predomină dansul, avalanșa de pasaje ascendente sau descendente din partida pianului, succesiunile de acorduri, desfășurarea vertiginoasă, determină caracterul și umorul optimist al întregului concert.

Concertul nr. 4, în si bemol major, pentru pian (mâna stângă) și orchestră, opus 53 (1931), este, poate, cel mai puțin cunoscut din seria concertelor lui Prokofiev. Scris la comanda pianistului austriac Paul Wittgenstein⁶², *Concertul*, în patru părți (*Vivace, Andante, Moderato, Vivace*), are o desfășurare amplă în timp, cu extrem de mari dificultăți de tehnică pianistică, cu pasaje, acorduri și armonii dintre cele mai complicate, făcând foarte dificilă interpretarea lui ceea ce l-a determinat pe Wittgenstein să-i scrie autorului următoarele: „Vă mulțumesc pentru concert, dar nu pricep nici o notă din el și n-am să-l cânt”⁶³. De altfel, nici compozitorul nu a fost prea mulțumit de el, propunându-și să-l transforme în concert pentru ambele mâini.

Ultimul din seria concertelor pentru pian scrise de Prokofiev, *Concertul nr. 5 în sol major, opus 55* (1932), apare într-o perioadă în care, așa după cum precizează compozitorul, concepția sa cu privire la această formă „se îmbogățise”, reușind să găsească unele procedee noi (pasaje pe întreaga claviatură cu încrucișarea celor două mâini), iar intenția aici „nu fusese aceea de a scrie un concert propriu-zis”, ci o „muzică pentru pian și orchestră”⁶⁴. Neobișnuit prin structura sa, *Concertul* este „o lucrare complexă”, alcătuită din cinci părți: *Allegro con brio* (construit după principiile formei de rondo, cu un mare număr de teme, o desfășurare caleidoscopică a unor evenimente sonore într-o mare varietate a alcătuirii), *Moderato ben accentuato* (gândit ca un intermezzo, tratat variațional), *Allegro con fuoco* (o tocată scurtă dar pregnantă), *Larghetto* (o pastorală lirică specifică lui Prokofiev) și *Vivo* (în formă de sonată, cu ritmuri de dans și intonații ce anticipă unele structuri din baletul *Romeo și Julieta*).

Particularități distincte, specifice stilului prokofievian, evidențiază și cele două concerte pentru vioară și orchestră, ambele dominate de temperamentul creatorului, de spiritul înnoitor în planul armoniei și ritmului, de lirismul exprimărilor muzicale.

Concertul nr. 1 în re major, pentru vioară și orchestră opus 19 (1916–1917), apare în perioada începuturilor afirmării compozitorului pe plan mondial, astfel că elaborarea și punerea lui în partitură au stat oarecum sub semnul incertitudinii, determinată pe de o parte de dorința creării unei lucrări neobișnuite ca formă, problematică și limbaj, pe de altă parte, de exigențele și de atitudinea pro sau contra a unui public și a unei critici eterogene.

Ca și în celelalte lucrări compuse în aceeași perioadă, în *Concert*, Prokofiev caută condiția simfonică a muzicii sale, printr-o mai accentuată integrare a solistului în orchestră, cu toate că pasajele de virtuozitate abundă

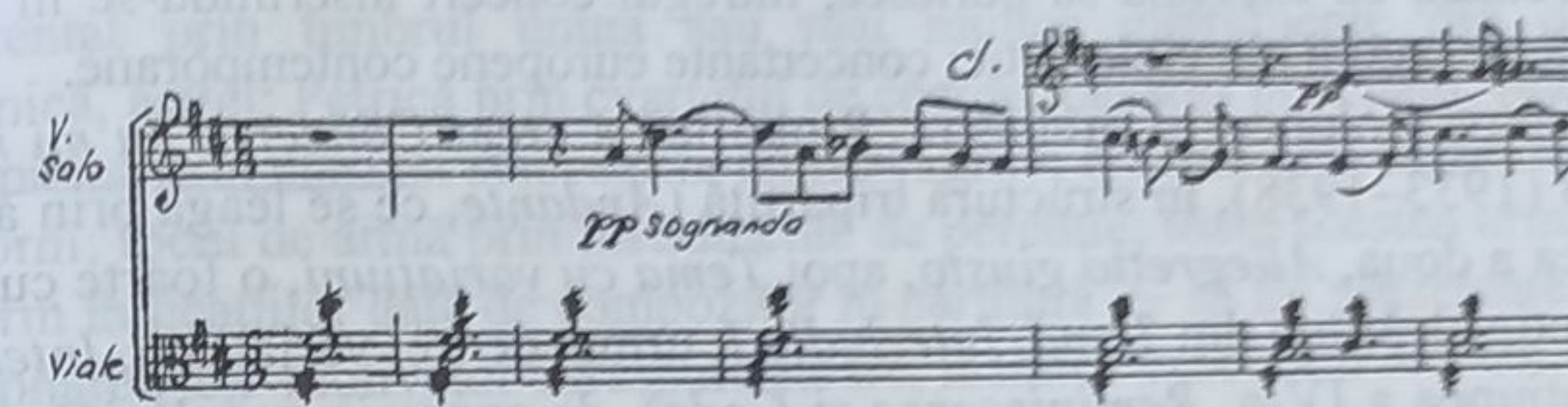
⁶² Pentru pianistul Paul Wittgenstein au mai compus: Richard Strauss, Maurice Ravel ș. a.

⁶³ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 71.

⁶⁴ Ibid.

de-a lungul întregii partituri. Este o muzică ce se distinge prin „temele ei cantabile, fantazia acompanyamentului armonic, noutatea tehnicii”, o muzică „de o luminozitate oarecum aparte, ca un peisaj scăldat în soare”⁶⁵, din care se reliefează ritmuri noi, spontane, țesături polifonice și armonice inedite, canalizate cu măiestrie și rafinament pe făgașul unei expresii lirice specifice.

Această expresie lirică prokofieviană se impune încă din partea întâi *Andantino*, din „visătoarea introducere”⁶⁶ dominată de această frumoasă melodie

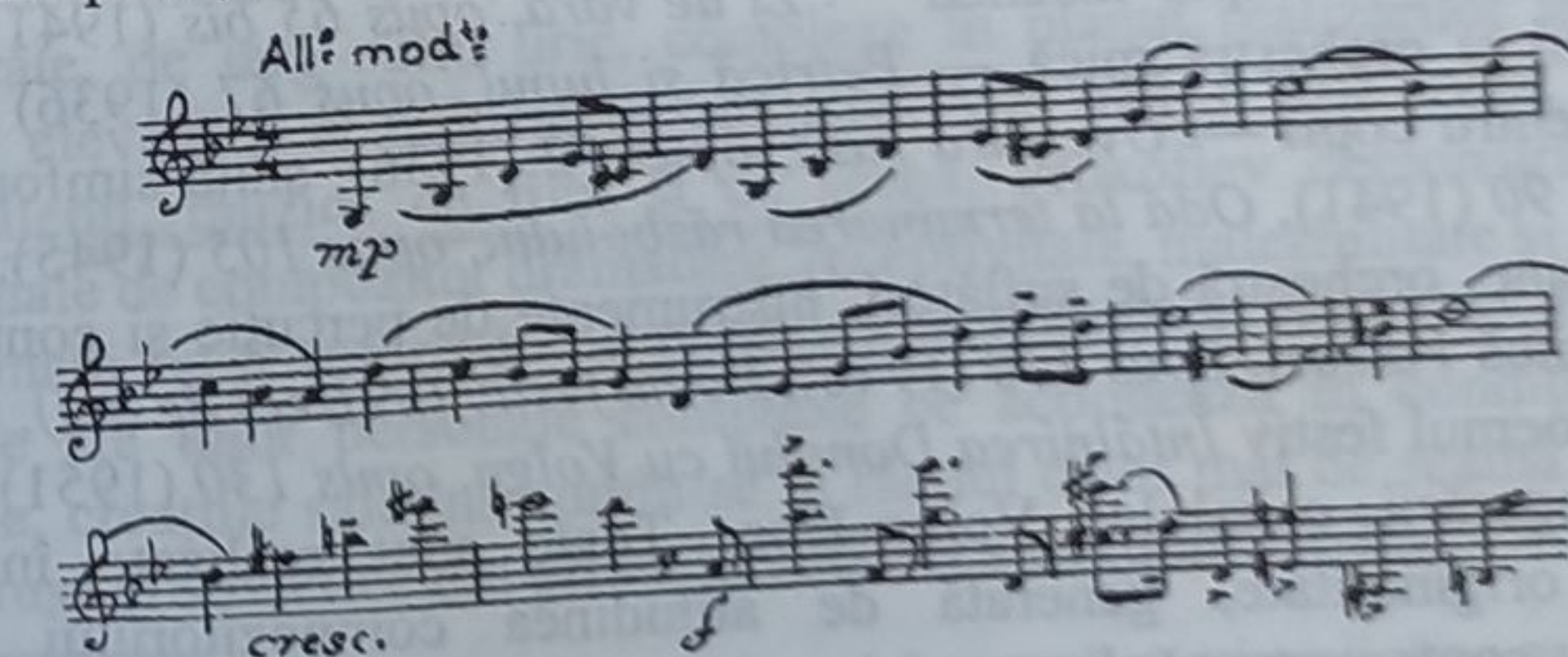


și este continuată în partea a doua, *Scherzo, Vivacissimo*, cu două triouri, o formă mai deosebită, ce poate fi interpretată și ca un rondo și apoi în partea a treia *Moderato*, construită pe baza a trei elemente tematice, după care, în *piu tranquillo*, este readusă tema nostalgică din prima parte, conferind *Concertului* caracter clasic. Și aceasta într-o perioadă în care compozitorul caută nu expresia lirică, ci alta mai viguroasă, temperamentală.

Concertul nr. 2, în sol minor, opus 63 (1935), apare însă într-o perioadă în care stilul lui Prokofiev afirmă tot mai evident preponderența epică în nuanța sa voit lirică. Gândit inițial ca o sonată concertantă pentru vioară și orchestră, *Concertul* se definește prin cele trei secțiuni tradiționale (*Allegro moderato, Andante assai, Allegro ben marcato*), în care predomină melodismul cantabil, apropiat de vocalitate, cu toate că numeroase sunt pasajele figurative și cromatice ce solicită violonistului solist tehnică instrumentală elevată, virtuozitate. Interesantă este concepția de ansamblu a *Concertului*, o arhitectură ciclică construită pe o celulă ritmico-melodică, trisonică ascendentă.



Prima parte, în formă de sonată, debutează cu vioara solo,



⁶⁵ David Oistrach, *Un om drag și de neuitat în: Serghei Prokofiev*, op. cit., pag. 289.

⁶⁶ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 37.

acompaniată după opt măsuri de viole și contrabași *con sordina*, prin imitație canonică ce se transformă apoi într-o polifonie transparentă, rezultată din finețea scriiturii, din expresia voit senină și luminoasă.

Cu același desen trisonic debutează și partea a doua, *Andante assai*, pe fondul căreia vioara solo brodează o melodie nostalgică, în caracterul unei române nocturne, și partea a treia — *Allegro, ben mercato* — în formă de rondo-sonată, cu expresia sa burlescă, întregul concert înscriindu-se în rândul strălucitelor pagini ale violonistici concertante europene contemporane.

Pentru violoncel și orchestră, Prokofiev a creat *Concertul în mi minor*, opus 58 (1933–1938), în structură tripartită (*Andante*, ce se leagă prin *attacca* cu partea a doua, *Allegretto giusto*, apoi *Tema cu variațiuni*, o foarte curioasă construcție alcătuită din *Temă*, *Interludiu I*, urmat de trei variațiuni, *Interludiu II*, variațiunea a IV-a, *Reminiscenza* și *Coda*), de expresie neoclasică. Primit cu răceală la prima audiere din 26 noiembrie 1938, *Concertul* a fost transformat ulterior (1950–1952) în *Simfonia-Concert pentru violoncel și orchestră*, opus 125, ce păstrează temele și structura generală, lucrarea câștigând în complexitate și dramaturgie simfonică. Acestora li s-au adăugat în anul 1952 *Concertino în sol minor pentru violoncel și orchestră*, opus 132, o lucrare rămasă neterminată, la fel ca și *Concertul pentru două pianе și orchestră de coarde*, opus 133.

Alături de simfonii și concerte, Prokofiev a compus un mare număr de suite, poeme, uverturi, fantezii, divertismente, unele create ca atare, altele extrase din muzicile sale de scenă, de film, din opere și baletе. Din prima categorie fac parte: tabloul simfonic *Visuri*, opus 6 (1910), prezentat în cadrul serilor muzicale organizate de elevii Conservatorului, schița simfonică *Toamna*, opus 8 (1910), *Ala și Loli*, opus 20 (1914–1915) — suită scită rezultată din muzica scrisă inițial pentru un balet sugerat de Diaghilev, dar neizbutit — *Uvertura în si bemol major*, opus 42 (1926), pentru orchestră de cameră, realizată ulterior și în varianta simfonică (1928), *Divertisment pentru orchestră*, opus 43 (1925–1929), *Cântare simfonică*, opus 57 (1933) — o lucrare în care sunt redată stări sufletești legate de „întineric-luptă-izbândă”⁶⁷. *Zi de vară*, opus 65 bis (1941) — suită pentru copii și orchestră mică — *Petrică și lupul*, opus 67 (1936) — basm simfonic pentru copii — *Uvertura rusă*, opus 72 (1936), suită simfonică *Anul 1941*, opus 90 (1941), *Odă la terminarea războiului*, opus 105 (1945), pentru 8 harpe, 4 pianе, orchestră de suflători, instrumente de percuție și contrabasuri, suită simfonică *Valsuri*, opus 110 (1946), *Poem festiv (treizeci de ani)*, opus 113 (1947), și poemul festiv *Întâlnirea Donului cu Volga*, opus 130 (1951), scris cu ocazia inaugurării canalului Volga-Don. Toate sunt realizate în aceeași exemplară originalitate, generată de atitudinea compozitorului față de problematica contemporană de mecanisme recompunerii formelor și genurilor

⁶⁷ Serghei Prokofiev op. cit., pag. 75.

abordate, într-o concepție nouă, modernă. Și fără a subestima valoarea vreuneia dintre ele, vom evidenția basmul simfonic *Petrică și lupul*, opus 6⁶⁸, una dintre numeroasele pagini muzicale destinate copiilor, o lucrare în care sensibilitatea, fantezia, candoarea și naivitatea se conjugă cu cele mai înalte exigențe ale originalității, autenticității și profesionalismului muzical. Scrisă pentru recitator și orchestră simfonică, lucrarea se remarcă prin ineditul concepției, a alcătuirii, a sugestivității melodice, ritmice și mai ales timbrale, fiecare personaj fiind reprezentat prin timbrul unuia sau mai multor instrumente din orchestra simfonică, astfel: Petrică prin cvartetul de coarde; pasărea prin flaut; rățoiul prin oboi; pisica prin clarinet staccato în registrul grav; bunicul prin fagot; lupul prin trei corni; focul de armă prin instrumente de percuție; toate acestea urmărind — conform indicațiilor date de compozitor în partitură — să fie prezentate copiilor cu intonarea leit-motivelor corespunzătoare, înaintea executării lucrării, pentru o cât mai sigură înțelegere și receptare a muzicii. Calitățile de excepție ale lucrării au făcut ca *Petrică și lupul* să fie una dintre cele mai cunoscute partituri ale lui Prokofiev.

Din cea de-a doua categorie fac parte suitele: *Măscăriciul*, opus 25 bis (1922), *Dragostea celor trei portocale*, opus 33 bis, *Pasul de oțel*, opus 41 bis (1926), *Fiul risipitor*, opus 46 bis (1929), *Pe Nipru*, opus 51 bis, *Locotenent Kije*, opus 60 (1934), *Romeo și Julieta* (suitele Nr. 1, opus 64 bis, Nr. 2 64 terț (1936) și Nr. 3, opus 101 (1946), *Semen Kotko*, opus 81 bis (1941), *Cenușăreasa* (suita Nr. 1, opus 107, Nr. 2, opus 108 și Nr. 3, opus 109, 1946) și *Floarea de piatră*, opus 126 (1951), extrase din muzica de scenă, operele, filmele și baletеle cu aceleași nume.

Muzica de scenă

Fondul cel mai prețios al muzicii lui Prokofiev îl constituie însă muzica destinată scenei și ecranului, genuri care încă din copilărie i-au inflăcărat fantezia, determinând apariția unor lucrări de o nobilă inspirație, autenticitate și originalitate, de larg suflu liric, complexe în planul realizărilor muzicale, al expresiei elevate și al trăirilor psihologice. Mai întâi a fost opera, căreia i-au urmat baletul, muzica de film și de scenă, Prokofiev demonstrând, calități excepționale de compozitor dramaturg, receptivitate, maleabilitate și o capacitate extraordinară de a surprinde pe portative psihologii și caractere umane, trăiri complexe ale unor personaje complexe ce acționează în condiții și situații complexe, creațiile sale înscriindu-se în rândul celor mai de seamă realizări ale muzicii ruse și sovietice din prima jumătate a secolului XX-lea.

⁶⁸ Este povestea lui Petrică cel curajos, care împreună cu prietenii săi: o pasăre, un rățoi și un pisoi, reușește să-l prindă pe lup și să-l dăruiască unui vânător pentru a-l duce la grădina zoologică.

A urmat *Logodnă la mănăstire*, opus 86 (1940), operă comico-lirică în patru acte și nouă tablouri, după piesa *The Duena* (Doica, 1775), de Richard Brinsley Sheridan, de care Prokofiev s-a apropiat, atras de „umorul ei subtil, lirismul ei încântător, caracteristicile pregnante ale personajelor, dramatismul acțiunii, atractivitatea subiectului, ale cărei peripeții se lasă așteptate cu interes și nerăbdare”⁷⁵. Scriindu-și singur libretul, Prokofiev accentuează latura lirică a acțiunii, pe fondul căreia punctează numeroase momente comice, adevărate „qui-pro-quo”-uri, păstrate însă în limitele firescului, fără exagerări neverosimile⁷⁶. Mai ales scenele de dragoste dintre cele două perechi de tineri: Antonio-Luiza și Ferdinand-Clara, sunt de o rară sensibilitate și sinceritate a expresiei. Melodiile lor sunt cantabile, de largă respirație și emoție, în stil arios, alternând cu numeroase așa-zise numere închise, de tipul serenadei și arietei, lipsesc duetele, cvartetele vocale și alte ansambluri impuse de acțiune, evidențiind măiestria compozitorului de a realiza un lucru extraordinar, prin mijloace simple, tradiționale.

Și pe bună dreptate se spune că, în *Logodnă la mănăstire*, „respiră primăvara și tinerețea fiind o operă bogată în umor direct și râs... o operă ce amintește de *Falstaff* de Verdi”⁷⁷, una dintre cele mai agreabile opere de Prokofiev.

Dar marea operă a lui Prokofiev urmează acum, după *Logodnă la mănăstire*. E *Război și Pace*, opus 91 (1947–1952), o monumentală epopee muzicală în cinci acte și treisprezece tablouri, cu un prolog-epigraf, după celebrul roman *Război și Pace* (1865–1869) de L. Tolstoi. Martor al invaziei fasciste, profund impresionat de atrocitățile războiului, Prokofiev se apropie de romanul lui Tolstoi, mândru de forța morală și de vitejia poporului rus, care, în 1812,

⁷⁵ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 116.

⁷⁶ E carnaval la Sevilla, astfel că Mendoza, mare negustor de pește, se întâlnește cu nobilul Don Jerom și împreună pun la cale unirea capitalurilor lor, condiționată de căsătoria primului cu Luiza, fiica lui Don Jerom. Ispit, Don Jerom acceptă. Îl alungă pe Antonio – tânărul îndrăgostit de Luiza – și-și anunță fiica de apropiatul eveniment. În disperare, Luiza, sfătuită și sprijinită de doica (Duena), își făurește un plan. Sub veșmintele doicii părăsește casa, doica luându-i locul, acceptând căsătoria cu Mendoza. Luiza o întâlnește apoi pe Clara, și ea fugită de acasă, astfel că, printr-o nouă substituție, prin Mendoza îl găsește pe Antonio, cu care se îndreaptă spre mănăstire. Sunt urmăriti însă de Ferdinand, fratele ei, îndrăgostit de Clara, care, crezându-se înșelat, urmărește răzbunarea, pedepsindu-și rivalul. Între timp, în casa lui Don Jerom, s-a prezentat Mendoza, care a răpit-o pe Luiza (în travesti Doica!) astfel că, surprins, Don Jerom pregătește nunta. La mănăstire lucrurile se lămuresc. Apare și adevărata Clara, deci spre altar se îndreaptă Antonio cu Luiza și Ferdinand cu Clara, urmând apoi Mendoza cu ...falsa Clara (doica). Abia când ajung în casa lui Don Jerom totul se lămurește. Mendoza își dă seama că a fost înșelat, astfel că părăsește casa, iar Don Jerom își binecuvântează copiii.

⁷⁷ Heinz Alfred Brockhaus, *Serghei Prokofiev*, Philipp Reclam jun., Leipzig, 1964, pag. 139.

l-a alungat pe Napoleon de pe pământul rus, convins că acest nou război va avea un sfârșit asemănător, anticipând astfel victoria finală din 1945.

Rezolvând, în limitele impuse de scenă, toate problemele dramaturgiei, Prokofiev își realizează libretul împreună cu Mira Mendelson, soția sa, structurându-și opera în două mari secțiuni: prima, cu șase scene de un intens lirism, în care se urmărește destinul personajelor principale: Natașa Rostova, Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov, Anatol Kuraghin și alții, surprinzându-le în trama acțiunilor lor, atitudinile, psihologiile și comportamentele morale și social-politice, „transformările profunde pe care pericolul abătut asupra patriei le produsese în conștiința și caracterul lor”⁷⁸; a doua, cu următoarele șapte scene, în care este redată lupta eroică a poporului rus și victoria asupra dușmanului invadator⁷⁹. Aici, în a doua parte, se evidențiază trăsăturile morale și de caracter, calitățile de Conducător de oști ale lui Kutuzov și faptele de vitejie ale unor eroi ca Vasili Denisov, Tihon Scerbatii și alții.

Păstrând nealterat limbajul lui Tolstoi, Prokofiev creează o muzică extrem de plastică și sugestivă, urmărind realizarea cadrului ambiant al epocii, atât prin mijloace vocale, cât și prin mijloace simfonice. Dialogurile au o desfășurare alertă, numeroase pagini fiind scrise în stil declamatoric, conform indicației „vorbit”, ce alternează cu melodii desfășurate amplu, de un lirism psihologic copleșitor (scenele dintre Natașa și Andrei, tabloul întâi și tabloul doisprezece) și de o intensă vibrație romantică, mai ales în prima secțiune cu coruri și scene de ansamblu, monumentale prin amploarea sonorităților.

⁷⁸ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 21.

⁷⁹ Căsătoria Natașei, fiica contelui Rostov, cu Andrei Bolkonski, fiul unui prinț bogat, este zădărnicită de tatăl lui Andrei care își trimite fiul în străinătate. Deznădăjduită, Natașa participă la un bal unde o cunoaște pe Elena Bezuhova și pe Anatol Kuraghin, doi aristocrați ruși. Cu toate că este căsătorit, Kuraghin încearcă o aventură cu Natașa, punând la cale răpirea ei. Planul este însă dejucat prin intervențiile lui Pierre Bezuhov, care în taină o iubește și el pe Natașa, dezvăluindu-i mârșavia lui Kuraghin. În toiul acestor intrigi, sosește vestea pătrunderii și înaintării armatelor napoleoniene. Poporul rus, într-un elan patriotic general, se pregătește să-și întâmpine agresorii. În tabăra armatelor ruse, la Borodino, mareșalul Kutuzov își cheamă soldații la luptă. Ofițerul Andrei Bolkonski, aflând de nestatornicia Natașei, cere să lupte în primele rânduri, în dorința de a muri eroic. În același timp, în tabăra francezilor, Napoleon, infatuaț, își amăgește soldații, promițându-le o victorie sigură și ușoară. Au loc lupte crâncene, Moscova este evacuată, urmează apoi jefuirea și incendierea orașului. În toiul luptelor, Natașa îl reîntâlnește pe Andrei care este grav rănit. El își reamintește de zilele fericite de pace, sfârșind apoi în brațele Natașei. Francezii sunt învinși. Pe străzile acoperite cu zăpadă, ei se retrag în dezordine, loviți și distruși din toate părțile de soldați și partizani ruși. Într-un entuziasm general se serbează victoria, Kutuzov, conducătorul armatei ruse, fiind aclamat.

Andante

Kutuzov

Ve - li - cea - va - ie sol - ne - na - lu - cea, ma - feri - rus - kiti go - ro -

dov ti ras - ki - nu lasi pe - red na - mi, Mosk - va.

Unitatea tematică este asigurată de prezența leitmotivelor, cele mai importante fiind cel al Natașei,

al lui Andrei, al lui Kutuzov și altele, de partitura simfonică extrem de bogată în evenimentele sonore, constituindu-se asemeni unui poem simfonic de sine stătător.

Din operă se remarcă în mod deosebit atmosfera poetică a primei scene – *Noapte la Otradnoe* –, valsul Natașei din scena a doua (*Primul bal al Natașei*), fermecător și juvenil, reconcilierea dintre Natașa și Andrei, din scena a douăsprezecea (*Izba de la Mătisei*) ș.a. Se remarcă, de asemenea, construcția măiestrită a ariilor, a monologurilor, a duetelor și a ansamblurilor corale, prin care compozitorul nu urmărește să ilustreze trăsăturile sufletești lirice sau

conflictele dintre personaje, ci psihologia complicată și complexă a acestora, ce le determină acțiunile.

Opera se înalță semeț, ca o culme a marilor realizări ale muzicii ruse din preajma anilor 1950, fiind, totodată, cea mai de seamă creație prokofieviană în domeniul teatrului muzical.

În ultima operă, *Povestea unui om adevărat, opus 117* (1947–1948), după romanul cu același nume de Boris Polevoi, pe un libret întocmit din nou de compozitor și de Mira Mendelsohn-Prokofiev, o operă în trei acte și zece tablouri, accentul căzând în special pe reliefaarea trăsăturilor morale și de caracter ale eroului său⁸⁰, creând o muzică de un intens psihologism. Alcătuită din mai multe numere, opera abundă în melodii de factură națională (Cântecul Olgăi (nr. 3), cântecul colhoznicilor (nr. 8), balada comisarului (nr. 18) ș.a. coruri și ansambluri, dansuri de salon – *Vals* (nr. 32), *Rumba* (nr. 36), *Barcarola* (nr. 38) ș.a.) –, este unitară prin stilul melodic și armonic, prin dramaturgia scenică și muzicală, înscriindu-se în rândul celor mai de seamă realizări scenice ale compozitorului.

A doua pasiune scenică a lui Prokofiev a fost baletul, cele șapte lucrări realizate impunându-l în rândul celor mai de seamă creatori contemporani ai genului. La aceasta a contribuit, desigur, nu numai predilecția compozitorului pentru muzica de scenă, ci și contactele și colaborarea cu doi mari reprezentanți ai acestei arte: Serghei Diaghilev și Serge Lifar. În balet, Prokofiev continuă, de fapt, linia ceaikovskiană a simfonizării spectacolului dansat, mergând mai departe în accentuarea expresiei dramatice, prin adâncirea analizei psihologice, printr-o cât mai perfectă legătură între acțiunea dramatică, gesturile și mișcările dansatorilor pe scenă. O viziune nouă asupra spectacolului muzical dansat, se conturează la Prokofiev treptat, atingând cea mai înaltă expresie a realizării în Romeo și Julieta. Până aici însă drumul este lung. El începe cu Măscăriciul, *opus 21* (1921), balet în șase tablouri, după un subiect de A. Afanasiev, scris la sugestia lui Diaghilev, care i-a cerut să-i compună „o muzică cu adevărat rusească”⁸¹, și care a reprezentat primul său succes scenic⁸²), și continuă cu Pasul de oțel, *opus 41* (1915, refăcut în 1920), – un balet în două tablouri, sugerat din nou de Diaghilev, care i-a propus să compună „un balet pe un subiect din viața oamenilor sovietici”⁸³, unde, din punct de vedere muzical, sunt evidențiate unele trăsături stilistice noi (limbajul pronunțat rus și părăsirea

⁸⁰ Este povestea aviatorului erou Alexei Meresiev, pilot de vânătoare, care în timpul războiului, într-o luptă aeriană, după ce doboară mai multe avioane germane, este lovit, prăbușindu-se cu avionul. Supraviețuind accidentului, după mai multe zile este găsit și internat la spital. Cu ambele picioare amputate, printr-un efort de voință extraordinar, Meresiev reușește să-și reia activitatea de pilot aviator.

⁸¹ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 30.

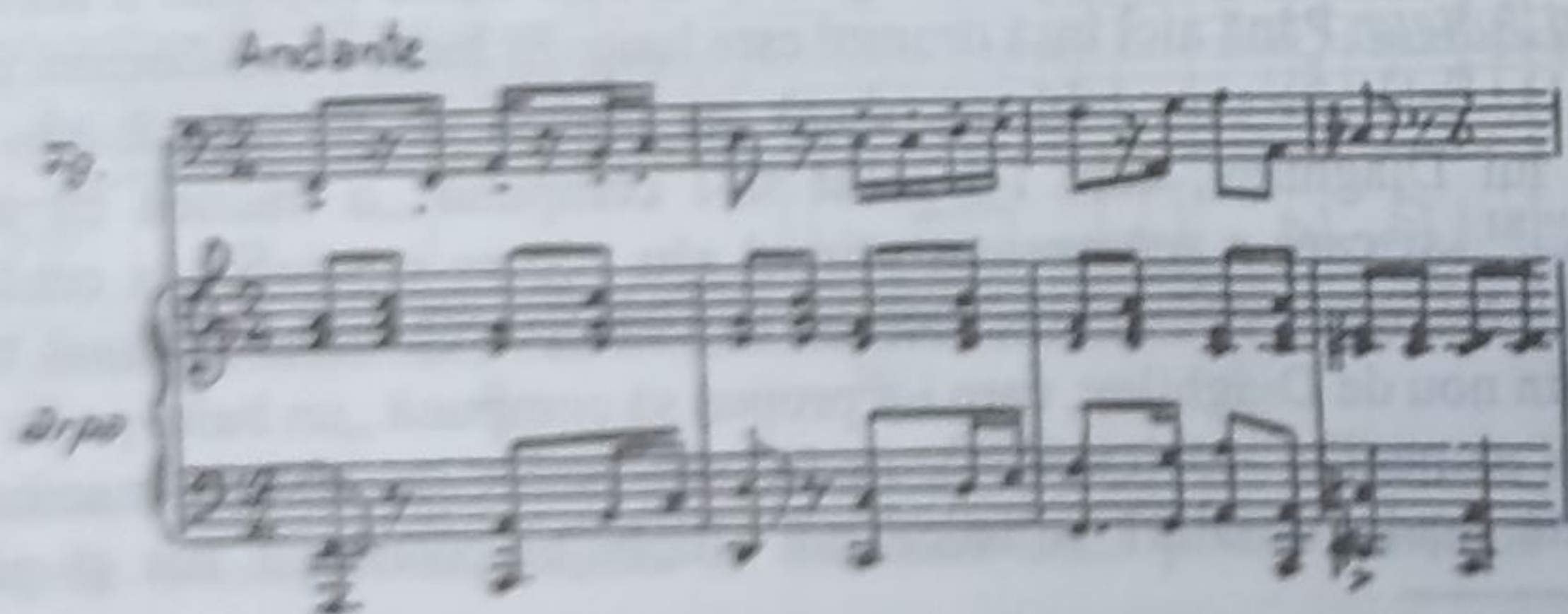
⁸² Baletul a fost prezentat în 1921 atât în Franța, cât și în Anglia.

⁸³ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 31.

cromatismului în favoarea diatonismului⁸⁴ – , cu *Fiul risipitor*, opus 46 (1928) – balet în trei acte după un libret de B. Cohnot, o transpunere coregrafică a legendei biblice⁸⁵, în care Prokofiev accentuează expresia dramatică și analiza psihologică, evidențiind stările de spirit ale personajelor principale, în final realizând o adevărată culminație – și *Pe Nipru*, opus 50 (1930), balet în două tablouri, pe un libret de Serge Lifar, o lucrare mai modestă ce a însemnat un adevărat eșec, compozitorul justificându-l prin neconcordanța dintre conținut, cărui i-a acordat o atenție mai mare, și invenție, pe care a neglijat-o.

Toate acestea l-au pregătit însă pe Prokofiev pentru marea sa capodoperă *Romeo și Julieta*, opus 64 (1935–1936), balet în patru acte și zece tablouri, după tragedia cu același nume de W. Shakespeare, ce se înalță pe terenul solid al cuceririlor anterioare, conjugate cu fenomenele spiritualității artistice contemporane, compozitorul realizând, fără a se lăsa ispitit de extravagante și pseudoinovații, una dintre cele mai frumoase și mai prețioase creații muzicale contemporane.

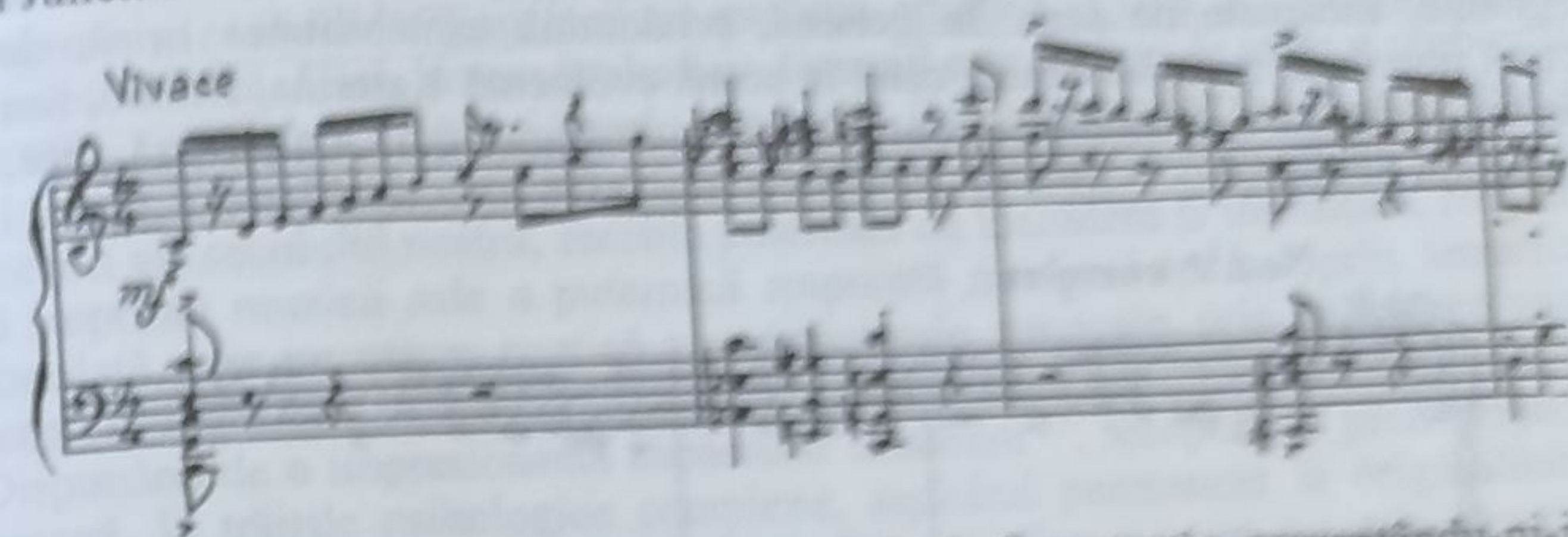
Este uimitor cum o dramă de o asemenea anvergură și tensiune a putut fi transpusă coregrafic, având în vedere dificultățile de nuanțare și de regie ale piesei, și aceasta în ciuda faptului că numeroasele încercări anterioare au eșuat. Atras de complexitatea subiectului, de veridicitatea simțămintelor eroilor, dotat cu un simț extraordinar al scenei și al spectacolului, Prokofiev creează în *Romeo și Julieta* o dramă muzicală de aleasă distincție și rafinament, bogată în imagini și caracterizări psihologice, într-o alcătuire armonică și ritmică, de o mare varietate a soluțiilor, complexă, într-o desăvârșită unitate tematică și scenică. O unitate asigurată printr-un sistem de teme ce se modifică în funcție de desfășurarea dramei, cele mai pregnante fiind cele care îi reprezintă pe cei doi protagoniști: Romeo



⁸⁴ „Acest balet (pe care Diaghilev mi-a propus nu știu de ce să-l numesc *Pas de otel*), este construit destul de diatonic iar o serie întreagă de teme sunt compuse numai pe clapele albe ale pianului”. S. Prokofiev, op. cit., pag. 56.

⁸⁵ Este povestea fiului risipitor care îi cere tatălui partea sa de avere, părăsindu-și casa, plecând în lume. Cu prietenii, prins în mrejele unei femei frumoase, își cheltuiește averea, fiind jefuit. Trezindu-se, se căiește întorcându-se acasă, unde bunul său tată îl reprimă, iertându-l.

și Julieta.



Asupra lor, de fapt, își concentrează Prokofiev atenția, prezentându-ni-i în diverse ipostaze ale trăirilor lor, muzica de un profund psihologism redând atent evoluția lor, trăirile lor intense. Urmărind fidel acțiunea shakespeariană, Prokofiev depășește cadrul baletului tradițional și creează un număr restrâns de dansuri, pe care le plasează numai acolo unde acțiunea o impune. Magnifică realizare este scena balului din casa Capuleților (actul I, scena a II-a), în care se întâlnesc și se îndrăgostesc cei doi tineri Romeo și Julieta, baletul fiind o muzică a simțămintelor omenești, a unor imagini de autentică viață, redată într-o bogăție de procedee și mijloace alese de bun gust, subtilitate și rafinament.

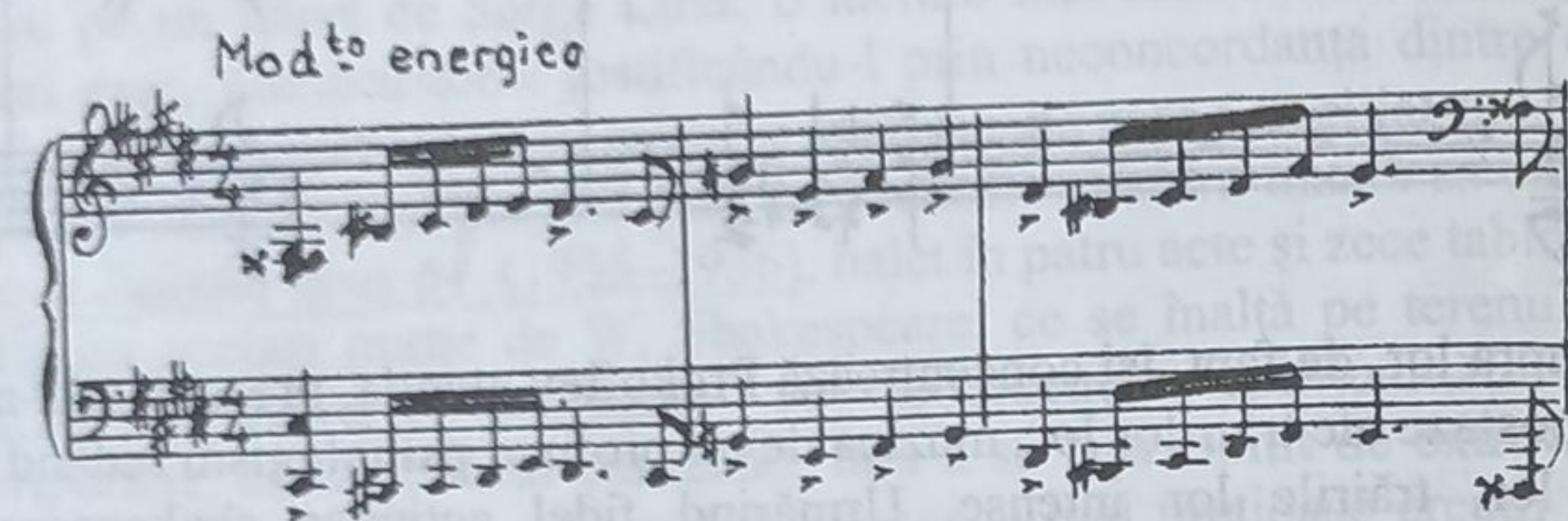
În *Romeo și Julieta*, Prokofiev atinge unul din punctele culminate ale artei sale, pentru ca în următorul balet, *Cenușăreasa*, opus 87 (1940–1944), pe un libret de N.D. Volkov, după basmul cu același nume de Charles Perrault, să revină la tradiția vechiului balet clasic, cu întreaga sa suită de dansuri, având însă grijă ca acestea „să decurgă din urzeala subiectului, să fie variate și artiștii să aibă suficiente posibilități de a-și arăta arta”⁸⁶.

Atras de atmosfera de basm a subiectului, Prokofiev pune accentul pe acțiune, din care se evidențiază dragostea poetică dintre Cenușăreasa și prinț, peripețiile prin care trec cei doi tineri până la împlinirea aspirațiilor lor. Și, cu toate că acțiunea se desfășoară într-un cadru de basm fantastic, eroii sunt oameni care trăiesc sentimente adevărate, suferă, luptă și se bucură fericiți. Construcția dramaturgică a baletului este gândită însă coregrafic, baletul cuprinzând numeroase dansuri tradiționale: *adagio*, *gavote*, *valsul*, *pas de deux*, *pavana*, *bourée*, *mazurcă*, *galop* ș.a., fiecare personaj fiind reprezentat printr-o variație a sa. Mai mult decât celelalte personaje, Cenușăreasa este caracterizată prin trei teme, trei ipostaze ale trăirilor sale psihologice: ofensată de mama vitregă și de surorile sale cicălitoare, candidă și visătoare, îndrăgostită și fericită în urma misterioaselor apariții ale zânei bune.

Tot un subiect de basm abordează Prokofiev și în ultimul său balet, *Floarea de piatră*, opus 118 (1948–1950), o lucrare complexă în patru acte, opt tablouri și un prolog, pe un libret de L. Lărovski și Mira Mendelsohn, după culegerea lui S. Bajov. Ca și în celelalte lucrări scenice anterioare, Prokofiev

⁸⁶ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 125.

acordă și aici cea mai mare atenție conturării personajelor prin idei muzicale pregnante, încărcate de sens. În general, predomină cantabilitatea lirică, de factură populară, mai ales atunci când în scenă evoluează Katerina, Danilo, sau Stăpâna Muntelui de Aramă, ce contrastează cu imaginea dură, colțuroasă, rece, a vătăfului Severian.



Cu sensibilitate și rafinament, Prokofiev creează o serie de dansuri de factură populară ca, de pildă, *Dansul rus* (Actul III, tabloul 6), *Dansul țigănesc* (Actul III, tabloul 7) ș.a., muzica baletului evidențiindu-se prin simplitatea și limpezimea scriiturii, prin lirismul său cald, prin caracterul său descriptiv. *Floarea de piatră*, ultima creație scenică a lui Prokofiev, a fost singura pe care compozitorul nu a mai apucat să o vadă reprezentată pe scenă.

Nu putem încheia capitolul creației lui Prokofiev fără a aminti, cel puțin în trecere, cele câteva muzici scrise pentru unele piese de teatru, ca de pildă cea intitulată *Nopti egiptene* (1933), pentru spectacole cu piese de Shakespeare, Shaw și Pușkin, *Boris Godunov* (1936), pentru drama lui Pușkin, *Evgheni Oneghin*, pentru spectacolul cu același nume după romanul lui Pușkin și *Hamlet* (1937–1938), pentru spectacolul cu piesa lui Shakespeare, muzicile create la filmele *Locotenent Kije* (1933), *Dama de pică* (1938), *Alexandr Nevski* (1938) în regia lui S.M. Eisenstein, *Kotovski* (1942), *Partizanii în Stepele Ucrainiei* (1942) și *Ivan cel Groaznic* (1942–1945), de asemeni în regia lui S.M. Eisenstein, precum și lucrările simfonice: *Sunt șapte*, cantată, pentru tenor, cor mixt și orchestră, *Zdravița* (Urare), cantată pentru tenor, cor mixt și orchestră, *Înflorește țara puternică*, cantată și oratoriul *De strajă păcii*, ce întregesc bogata și valoroasa sa creație, Prokofiev înscriindu-și numele în rândul celor mai de seamă muzicieni contemporani, fiind în același timp, unul dintre reprezentanții de frunte ai culturii muzicale naționale ruse.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Prokofiev alcătuiește, împreună cu Stravinski și Sostakovici, „Trioul de titani” ai muzicii ruse din prima jumătate a secolului al XX-lea, înscriindu-și definitiv numele în cartea de aur a gloriilor culturii muzicale naționale și universale.

Marea lui mobilitate spirituală și inteligența iubitoare de paradoxuri elegante și exuberante i-au facilitat evoluția artistică și i-au determinat natura sensibilă, lirică. Căci, pentru Prokofiev, lirismul este înainte de toate o problemă de atitudine în fața timpului istoric și a vieții. Este un compozitor al afirmărilor (și nu al îndoielilor), care aduce, în contextul stilistic involburat al primelor decenii ale secolului nostru, accente puternice de încredere și stabilitate, reușind să imprime muzicii sale o puternică amprentă modernă tocmai prin tematica abordată, prin nuanțarea poetică a rostirilor sale muzicale, prin cultivarea unei sensibilități în care sufletul omului contemporan își recunoaște propria-i vibrație. Dispunând de o impresionantă capacitate creatoare⁸⁷, receptiv, la problematica umană, la trăirile psihologice complexe, aspirând permanent la originalitate, simplitate și sinceritatea expresiei, Prokofiev s-a afirmat ca un autentic inovator în convingerea că „pentru un compozitor, capacitatea invenției este aproape tot atât de importantă ca și conținutul lăuntric”⁸⁸.

Caracterul modern al muzicii sale rezidă în subțila tratare a mijloacelor de expresie tradiționale, regândite și reevaluate la nivelul exigențelor contemporane, în acuitatea și densitatea imaginilor, în arta cu care construiește și ordonează structurile sonore, utilizând melodia, armonia, orchestrația, în cadrul arhitecturilor muzicale, realizând o expresivitate modernă și perenă.

„Melodia mă obsedează, nu-mi dă pace până nu e pusă pe hârtie”⁸⁹, spunea Prokofiev – definindu-și astfel una dintre principalele trăsături ce-l caracterizează creația. Pentru că, într-adevăr, Prokofiev este un melodist, un izvor nesecat de melodie, pe care o gândește fie în spiritul muzicii clasice și preclasice, fie în stil modern, calchiată pe o ritmică motorică sau de toccata, fie într-o desfășurare largă lirico-meditativă, fie în caracter de scherzo, redând gluma, ironia și exuberanța.

De remarcat locul și importanța pe care îl ocupă cromatismul în succesiunile sale melodice și armonice, folosit ca element de mobilitate, de trecere, de obținere a culorii și a varietății în realizarea și redarea psihologiilor și trăirilor umane.

În armonie, Prokofiev a tins, de la început, spre făurirea „unui limbaj armonic propriu” „...capabil să exprime emoții tari”⁹⁰, un limbaj dominat de diatonism, în care se măiază într-o coexistență fericită tonalismul cu modalismul, politonalismul cu polimodalismul, departe de atonalism și dodecafonism – asemenea preocupări fiindu-i străine. Succesiunile sale armonice și alcătuirile polifonice sunt atât de variate, atât de spontane, pline de surprize și bogate în substituiiri, încât surprind prin naturalețea și firescul realizărilor. Ele nu declanșează angoase, nu stresează, din contră, creează acea stare de bine, de mulțumire, atât de așteptată de publicul meloman; pentru că „centrul tonal” este întotdeauna păstrat.

⁸⁷ Aram Haciaturian susține că „numărul lucrărilor (lui Prokofiev, n.n.), ar satisface cu prisosință cinci compozitori”. Vezi: Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 249.

⁸⁸ Ibid., pag. 70.

⁸⁹ Ibid., pag. 70.

⁹⁰ Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 27.

Îi sunt caracteristice mobilitatea și dinamismul, Prokofiev dispunând de o mare bogăție de procedee tehnice de construcție melodică, armonică, polifonică, ritmică și arhitecturală, fantezia și invenția la el fiind nepuizabile. Căci, ce poate fi mai elocventă decât marea varietate a formelor eizelate și rafinate cu meticulozitatea unui artizan, în spiritul celor mai valoroase tradiții, adaptate însă totdeauna cerințelor dramaturgiilor muzicale proprii. Sau, ritmica sa motorică, cu formule și înlanțuiri ce în duritatea lor ascund bărbăție și forță, optimism și sănătate psihică, umor și sarcasm și multă, multă voie bună. Sau, varietatea, nepuizabila varietate timbrală, prin care Prokofiev se apropie de arta lui Ravel și a lui R. Strauss...

Toate acestea, plus înaltul său profesionalism, conjugate cu pasiunea nestinsă pentru muzică, au determinat sensul și direcția evoluției sale artistice, asigurându-i un loc de frunte în panteonul muzicii universale contemporane.

DMITRI SOSTAKOVICI (1906-1975)

„Muzica nu este numai o combinație de sunete dispuse într-una sau altă ordine, ci o artă capabilă să exprime prin mijloacele sale pagini ideale sau sentimentele cele mai diverse”.

DMITRI SOSTAKOVICI

„...Viitorul muzicii sovietice va fi inseparabil legat de creația lui Dmitri Sostakovici”⁹¹, susținea Alexandr Glazunov, în 1929, la New-York⁹², răspunzând unor corespondenți și propunând astfel lumii muzicale americane un nume necunoscut pe noul continent, dar afirmat deja în câteva centre europene cu *Simfonia întâi*, ce-l recomandă drept un mare reprezentat al genului. Simfonist prin excelență, dotat cu un remarcabil simț dramaturgic, Sostakovici este un muzician complex, un muzician al epocii sale ce se inspiră din realitatea imediată, pe care o trăiește și o interpretează profund, redând apoi sonor gândurile și sentimentele sale, într-o comunicare emoționantă ce îmbracă forme grandioase de exprimare filozofică, într-un proces compozițional complex, și modern, de aleasă distincție, într-o expresie clasico-romantică.

⁹¹ Dmitri Dmitrievici Sostakovici s-a născut la 5 septembrie 1906, la Petersburg, fiul Sofiei și al lui Dmitri Sostakovici - de profesie inginer chimist, (colaborator al lui Mendeleev) -, mari admiratori ai muzicii (înainte de căsătorie, mama compozitorului urmas Conservatorul din Petersburg). Dmitri începe să studieze muzica la vârsta de nouă ani, mai întâi cu mama sa, apoi cu I. Glashev, sub îndrumarea căruia începe să compună. În 1919 intră la Conservatorul

Analiza lucidă a fenomenului muzical contemporan l-a ferit pe Sostakovici de căutări sterile și extravagante sonore și, întrezărind sensul evoluției și al dezvoltării limbajelor muzicale, a rămas în cadrul tradițiilor muzicii ruse, pe care le cultivă cu consecvență, astfel că, treptat, debarasându-se de influențe, își făurește un stil propriu, muzica sa având o notă distinctă, de elevată expresie, încărcătură filozofică, sensibilitate și rafinament.

Lui Sostakovici îi este caracteristic dramatismul, încordarea conflictuală, șocul tragic și lupta antinomică. Dramatismul la el, înțeles nu în sens pesimist, ci ca „o idee pozitivă, asemenea patosului năvalnic al vieții din tragediile lui Shakespeare”⁹³, vine de la Beethoven și, trecând prin Ceaikovski și Mahler, ajunge la Skriabin, apoi preluat și reevaluat de Sostakovici în funcție de necesitățile sale conceptuale până la tragismul cel mai acut, cu semnificații catastrofice. Lui îi este caracteristică, totodată, monumentalitatea ce se conjugă cu patosul și expresia clasico-romantică, iar narațiunea sa este epică sau lirică, tonul său cald și confesiv. Toate acestea au făcut ca muzica sa, de înaltă inspirație, să străbată spațiul și timpul și să se impună, îndrăgită fiind de numeroșii melomani de pretutindeni, iar numele său să fie înscris în rândul celor mai de seamă creatori ai muzicii secolului nostru.

CREAȚIA

La fel ca Prokofiev, Sostakovici posedă un înalt meșteșug componistic și o fantastică ușurință a exprimării prin intermediul sunetelor, astfel că de-a lungul vieții a reușit să creeze o operă imensă, întrecându-i din acest punct de vedere pe toți muzicienii ruși de până la el și contemporani lui, cele 147 de opusuri (la care se adaugă alte lucrări numerotate) evidențiind nu numai o nesecată sursă inspirațională, ci și o uriașă încordare și forță de muncă, perseverență la lucru, măiestrie artistică și un efort constant de autoperfecționare a stilului, în vederea

din Petersburg, unde studiază cu L.Nicolaev (pianul), N.Sokolov (contrapunctul și fuga) și M.Steinberg și Glazunov (compoziția, orchestrația, formele etc.). În 1925, Sostakovici absolvă Conservatorul cu *Simfonia întâi*, fiind reținut stagiari la clasa de compoziție a Conservatorului, începând astfel activitatea pedagogică pe care o va continua de-a lungul întregii sale vieți, mai întâi la Leningrad, apoi la Moscova. Compunând fără încetare, Sostakovici creează o operă monumentală (147 opusuri), devenind unul dintre cei mai importanți compozitori ruși, având totodată și o bogată activitate obștească. (Președinte al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., deputat în Sovietul Suprem al U.R.S.S. etc.). Pentru meritele sale, Sostakovici a primit titlul de Artist al poporului și a fost decorat de mai multe ori cu Ordinul Lenin și Ordinul Steagul Roșu, fiind ales membru al Academiei regale de muzică din Suedia, al Academiei de științe din R.D.G., al Academiei Santa Cecilia din Roma ș.a. A murit la Moscova, la 9 august 1975.

⁹² Ludmila Poliakova. *La musique soviétique*, Edition en Langues Etrangères. Moscou, 1961, pag. 15.

⁹³ D. Sostakovici, în: I.Danilovici, op. cit., pag. 9.

redării cât mai veridice a gândurilor și sentimentelor sale. A abordat toate genurile muzicale, de la miniatura vocală și instrumentală, la opere și lucrări vocale simfonice, de la muzica de cameră la simfonii, de la muzica de scenă la muzica de film, toate realizate într-o viziune și concepție estetică proprie, toate fiind puse în slujba unor înalte idealuri.

Creația simfonică și concertantă

Sostakovici este unul dintre cei mai viguroși simfoniști din lumea contemporană, prin el fiind reactualizată viziunea beethoveniană a funcției simfoniei, epoca clasic-romantică prelungindu-se astfel până în a doua jumătate a secolului nostru, modificările făcute de el în structură fiind de natura continuității neacademice, integratoare, creația sa simfonică constituindu-se ca un autentic document sonor de epocă, atât din punct de vedere al evenimentelor sonore, cât și din punct de vedere al evenimentelor social-politice.

Opțiunea pentru orchestră ca principal mijloc de expresie și comunicare artistică s-a manifestat la Sostakovici încă de la început, de la *Scherzo pentru orchestră, opus 1* (1919), căruia i-a urmat apoi *Tema cu variațiuni pentru orchestră, opus 3* (1922), *Două fabule de Crîlov, pentru voce și orchestră, opus 4* (1922) și *Scherzo pentru orchestră, opus 7* (1923), toate realizate în perioada studiilor de la Conservator, lucrări premergătoare *Simfoniei întâi*, prima lucrare de răsunet internațional a compozitorului, capăt de coloană sonoră alcătuită din cincisprezece simfonii de o mare varietate, neobișnuite în mulțimea persistentelor căutări stilistice contemporane. *Simfonia întâi în fa major, opus 10* (1925), rămâne creația juvenilă a unui compozitor de 19 ani, „lucrare de diplomă la absolvirea Conservatorului”, a cărei primă audiție a însemnat o adevărată revelație, simfonia fiind reluată și dirijată de mari dirijori ca: Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leopold Stokovski și alții, consacrandu-l pe compozitor în lumea muzicală contemporană. Emanatie a unui temperament robust, *Simfonia întâi* este plină de vervă, de dinamism, cu melodii frumoase și expresive, este „lucrată” cu meșteșug componistic elevat, cu un excepțional simț dramaturgic, al proporțiilor și al ansamblului arhitectural, evidențiind totodată și unele particularități stilistice ca: tendința către angoasă, unele ritmuri și accente de marș energic și decis (în partea întâi, *Allegretto. Allegro non troppo*), o ușoară ironie și spirit scăpărător (în partea a doua *Allegro*, un veritabil scherzo), un lirism îmbietor de o elevată încărcătură emoțională (în partea a treia, *Lento*) și un sentiment tragic ce rezultă din opunerea și confruntarea unor idei muzicale puternic contrastante (în partea a patra, *Lento. Allegro molto*).

Spre deosebire de aceasta, următoarele trei simfonii sunt mai neobișnuite. Astfel, *Simfonia a doua, „Octombrie”, în si minor, opus 14* (1927), pentru cor mixt și orchestră, pe un text de A. Bezâmenski, alcătuită dintr-o singură parte, deși reprezintă o treaptă superioară în ascensiunea stilistică a compozitorului –

prin viziunea modernă a discursului muzical predominant polifonic, de factură liniară (foarte apropiată de eterofonie) și prin noua tipologie arhitecturală impusă de textul poetic (un fel de suită-poem) –, a fost multă vreme considerată drept „o creație constructivistă”⁹⁴.

La fel este și *Simfonia a treia, „Întâi Mai”, opus 20* (1929), tot cu un cor mixt, în scena finală ca și a doua, pe versuri de S. Kirsanov. Numai că aici compozitorul începe să se elibereze de așa zisele „tentative constructiviste”, în favoarea unei mai pronunțate accesibilități, prin simplificarea scriiturii, prin limpezirea expresiei și claritatea armonică.

Odată cu *Simfonia a patra, în do minor, opus 43* (1943), „începe noua etapă a dezvoltării simfonismului lui Sostakovici”⁹⁵, compozitorul revenind la simfonismul pur, acordând importanță dezvoltărilor tematice, realizând o arhitectură amplă, cele trei părți (*Allegretto poco moderato, Moderato con moto, Largo. Allegretto*) fiind construite magistral, simfonia având o durată de cca. 60 minute. Este „cea mai mahleriană dintre simfoniile lui Sostakovici”⁹⁶ atât din punct de vedere al substanței intonaționale, cât și din punct de vedere al procedeelelor simfonice, al dezvoltărilor tematice. Și totuși, stilul este al lui Sostakovici, prin tehnica și măiestria compozițională, prin episoadele în stil fugato (ex. partea întâi, cifra 63), prin numeroasele culminații dinamice, prin momentele de intens lirism (realizate mai ales în partea a doua), prin caracterul de scherzo-vals sau marș-scherzo, cu expresia ironică sau chiar sarcastică (din partea a treia). Finalul furnizează o surpriză, fiind realizat pe o imensă pedală la corzi și celestă, pe un acord de do minor ce se stinge treptat, lucrarea încheindu-se printr-un *morendo*.

Cu toate acestea, Sostakovici a fost nemulțumit de toate cele trei simfonii, considerându-le „complet ratate”. „Aceste lucrări – spunea el – sunt în mod vizibil reflexul unei anumite irezoluții din activitatea mea creatoare”⁹⁷. Într-adevăr, reflexul unor șovăieli, pentru că în acest proces – în concepția lui Sostakovici – „simfonia se transformă din suită-poem (*Opus 14 și Opus 20*), în simfonie dramatică și apoi eroico-epică (*Opus 47*)”⁹⁸, *Simfonia a patra* evidențiind un stadiu al maturizării stilului compozitorului, al cristalizării unei concepții simfonice noi, bazată pe travaliul tematic beethovenian, dezvoltat în spiritul tradiției clasic-romantice ruse.

În această viziune este realizată *Simfonia a cincea, în re minor, opus 47* (1937), una dintre marile sale creații simfonice, prima din seria simfoniilor drame de un intens psihologism și esență filozofică, calitățile sale recomandând-o și plasând-o în circulația mondială a valorilor, alături de cele create de Brahms, Bruckner, Mahler, Ceaikovski, Borodin și Skriabin.

⁹⁴ I. Danilevici, op. cit., pag. 28.

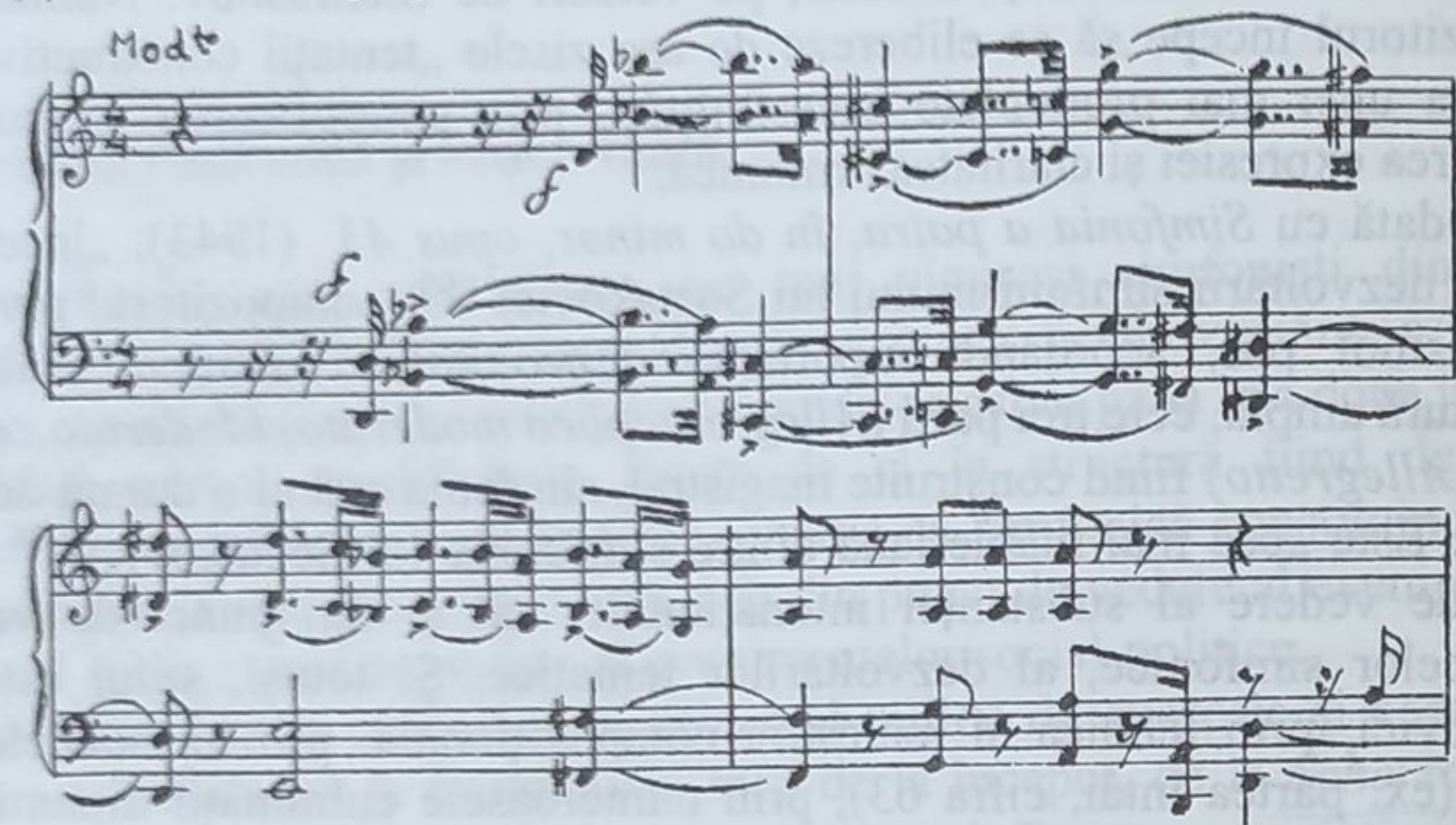
⁹⁵ I. Danilevici, *D. Sostakovici, jizni i tvorcestvo*, Moscova, 1960, p. 88.

⁹⁶ M. Sabinina, *Sostakovici - simfonist*, Moscova „Muzika”, 1976, pag. 99.

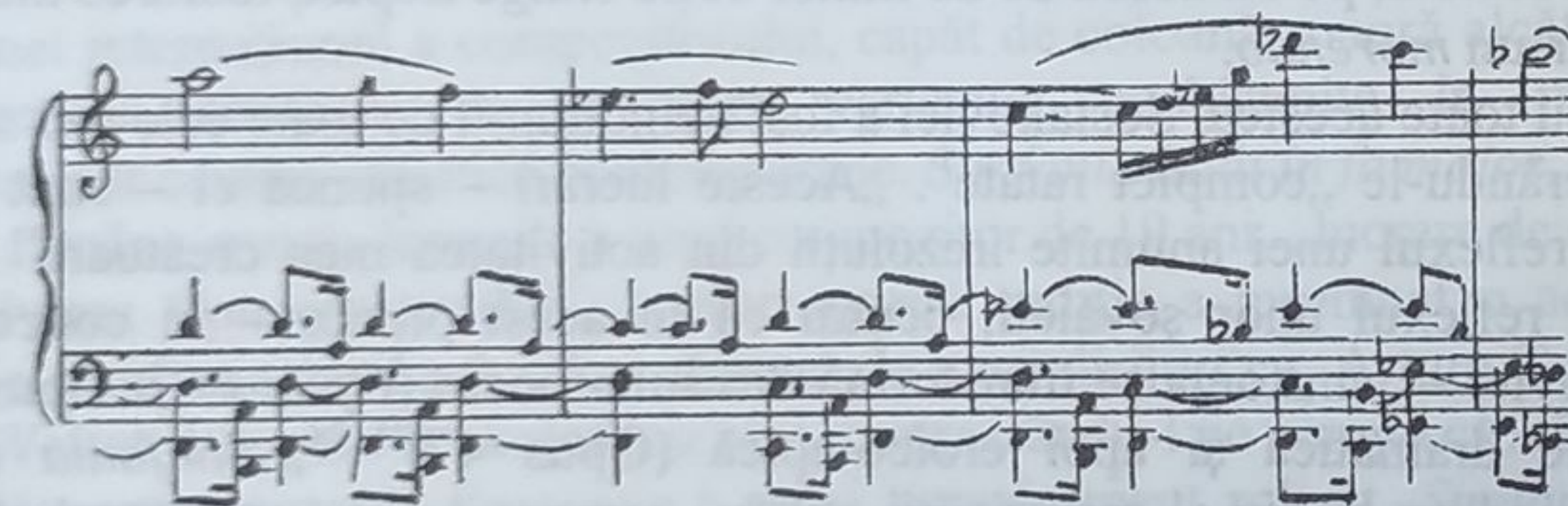
⁹⁷ Guy Bernard, op. cit., pag. 509.

⁹⁸ Wilhelm Berger, *Muzica simfonică modernă și contemporană 1930 – 1950*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1976, pag. 69.

La fel ca Mahler, Sostakovici concepe *Simfonia a cincea* ca pe o dramă, o dramă simfonică situată în afara motivațiilor literaturizante, conferindu-i însă semnificații filozofice încifrate în antinomii ce privesc condiția existenței și a non-existenței umane. Acest dualism antinomic apare în prima parte, *Moderato* (în formă de sonată), sub înfățișarea a două grupuri tematice contrastante deduse din tema introducerii,



un fel de nucleu generator al întregii simfonii. Complexitatea grupului tematic principal este dată de expresia celor trei teme personaje, prima exclamativă, volitivă, optimistă,

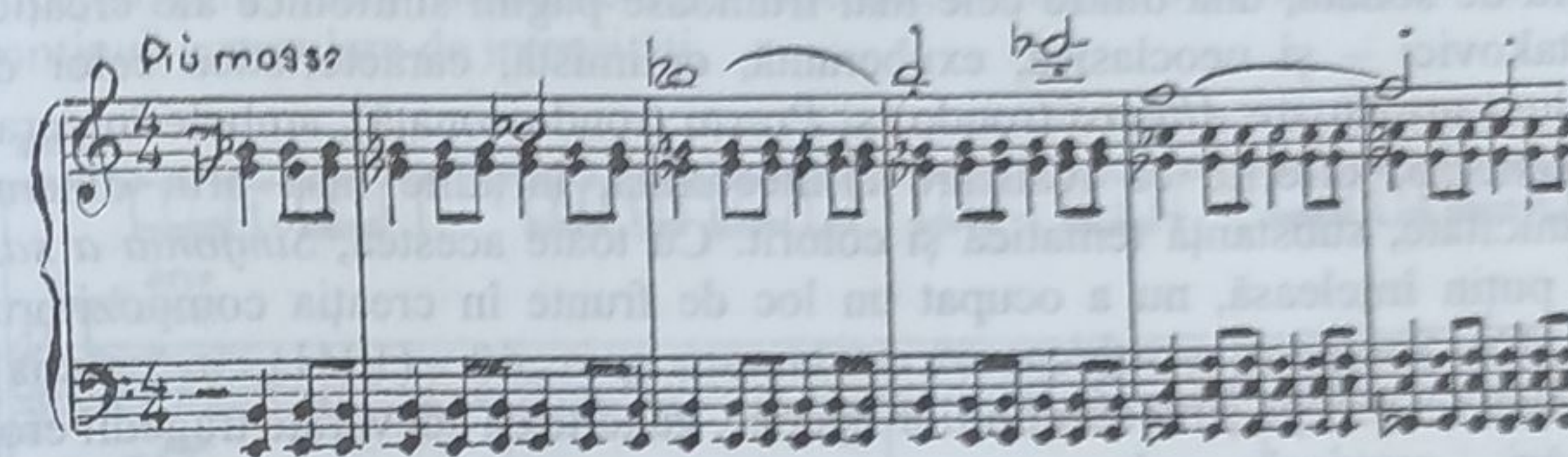


denumită de unii „hamletiană”, „faustiană”⁹⁹, a doua cu salturi melodice pe un ritm punctat,



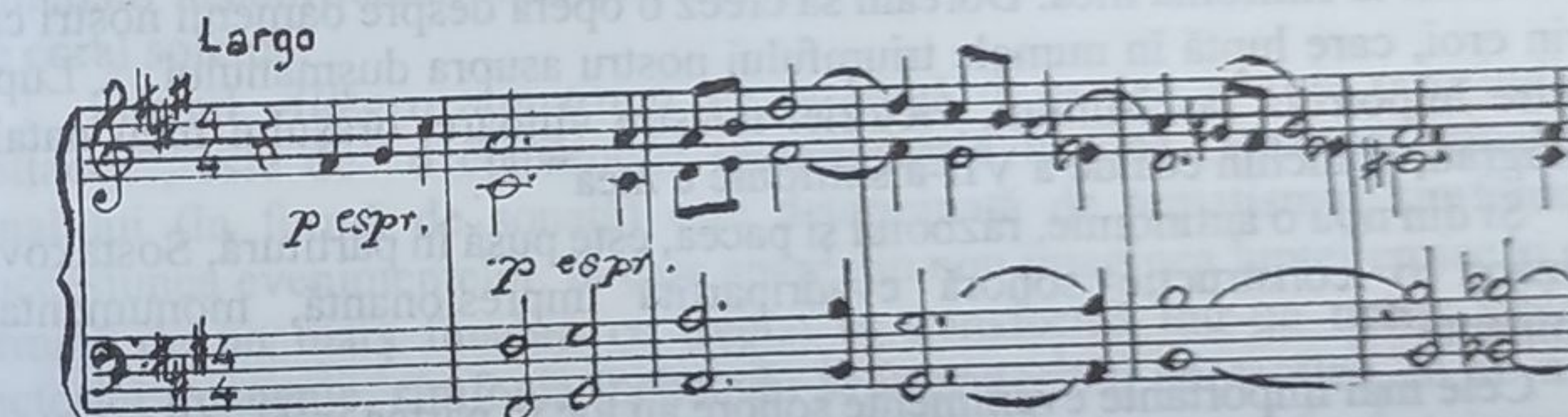
⁹⁹ M. Sabinina, op. cit., pag. 122.

și a treia, cantabilă, lirică, descendentă, cu o ușoară umbră de tristețe, propunând spre finalul ei ritmul ♩ ♩ ♩ ♩, care se constituie drept suport pentru grupul tematic secund.



Prelucrarea acestui material, cu penetrație și în părțile următoare, vizează realizarea unei acțiuni simfonice de esență filozofică, în expuneri logice ce definesc însăși funcția și specificitatea muzicii.

Partea a doua, *Allegretto*, este un fel de intermezzo, în caracter de scherzo, cu ritmuri de dans, cu o expresie ironică și sarcastică, urmată de partea a treia, *Largo*, una dintre cele mai frumoase pagini simfonice create de Sostakovici, de o forță emoțională și expresie profundă, uimitoare. O adevărată meditație, în liniște, asupra marilor teme ale umanității.



Între acestea și finalul *Allegro non troppo* apare un puternic contrast, determinat de dinamica, impetuositatea și penetranța sonorităților, de caracterul luminos și optimist al muzicii.

Simfonia a cincea este una dintre marile izbânzi ale compozitorului și o mândrie a muzicii ruse, în aspirațiile sale spre continuitatea integratoare a unor vechi și glorioase tradiții.

Simfonia a șasea, în si minor, opus 54 (1939), este de un caracter mai deosebit, o apariție simptomatică în creația lui Sostakovici, atrăgând atenția prin arhitectura sa tripartită (*Largo*, *Allegro*, *Presto*), prin simplitatea scriiturii și transparența sonorităților, prin registrația măiestrită a înălțărilor tonomodale, prin expresia sa neoromantică.

O simfonie alcătuită din trei blocuri simfonice masive, contrastante și opuse din punct de vedere conflictual, conceptual arhitectural și ca realizare

muzicală, unitară însă ca expresie și dramaturgie compozițională. Pentru că, ce sunt de fapt cele trei secțiuni? Nimic altceva decât opunerea antitetică și confruntarea neoromantică, meditativă – prezentă în prima parte *Largo* (o formă liberă de sonată, una dintre cele mai frumoase pagini simfonice ale creației lui Sostakovici – și neoclasică, exuberantă, optimistă, caracteristică celor două secțiuni următoare *Allegro* (rondo) și *Presto* (rondo-sonată), ambele în caracter de scherzo, diferite ca realizare arhitecturală, înrudite însă prin dinamică, organicitate, substanță tematică și colorit. Cu toate acestea, *Simfonia a șasea*, mai puțin înțeleasă, nu a ocupat un loc de frunte în creația compozitorului.

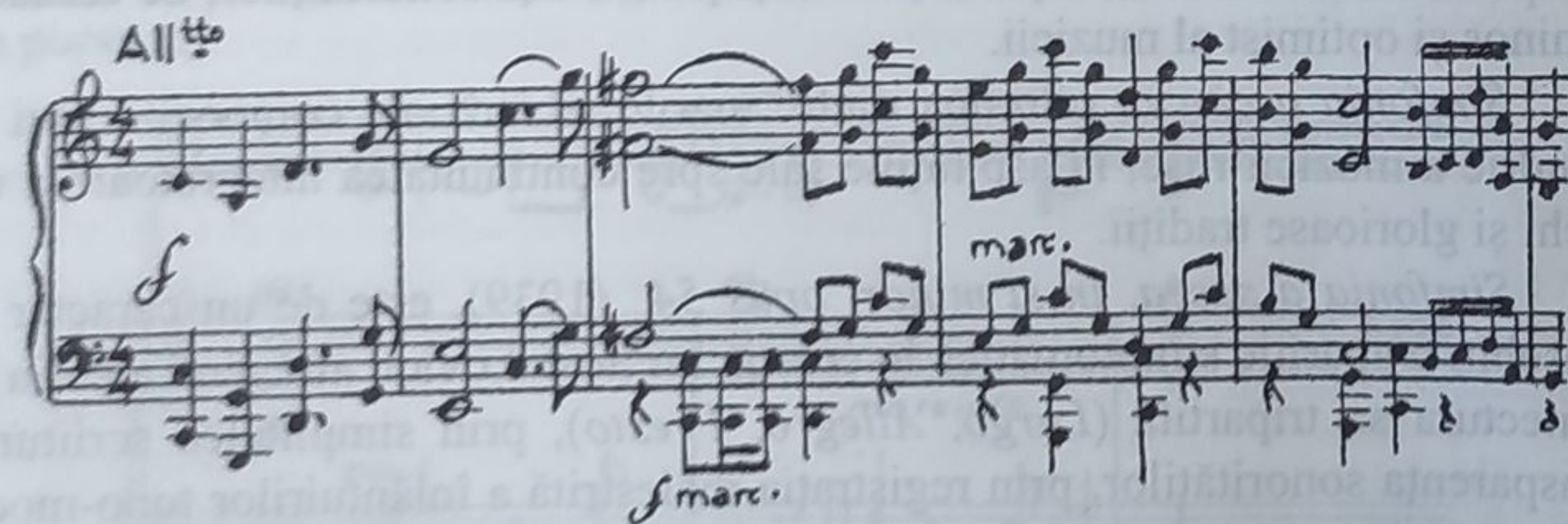
Cu *Simfonia a șaptea, în do minor, opus 60* (1941), în creația lui Sostakovici începe șirul simfoniilor-epopee, gândite ca adevărate tragedii eroice, evocări muzicale ale unor evenimente zguduitoare contemporane compozitorului. Și ca nimeni altul, Sostakovici găsește cele mai adecvate mijloace și modalități de redare veridică, nu naturalistă, a realităților istorice ruse și sovietice, să le cuprindă și să le exprime, cu o asemenea măiestrie particular-stilistică inegalabilă.

Simfonia a șaptea, Simfonia Leningradului, cum mai este denumită, este simfonia războiului și a păcii, este răspunsul atitudinal al compozitorului la invazia fascistă, este însăși viziunea profetică a compozitorului privind victoria finală.¹⁰⁰

„Aproape toată simfonia a fost compusă la Leningrad, orașul meu natal, – scria compozitorul. Orașul era bombardat de avioane și artileria inamică. În acele zile lucram la simfonia mea. Doream să creez o operă despre oamenii noștri care devin eroi, care luptă în numele triumfului nostru asupra dușmanului.... Luptei noastre împotriva fascismului, victoriei noastre viitoare, orașului meu natal – Leningrad, le închin cea de a VII-a simfonie a mea”¹⁰¹.

Și din nou o antinomie, războiul și pacea, este pusă în partitură, Sostakovici realizând o construcție sonoră cvadripartită impresionantă, monumentală, culminantă¹⁰².

Cele mai importante evenimente sonore au loc în partea întâi, *Allegretto*, în formă de sonată, în care compozitorul evocă prin imagini poetice, lirismul, calmul și seninul vieții,



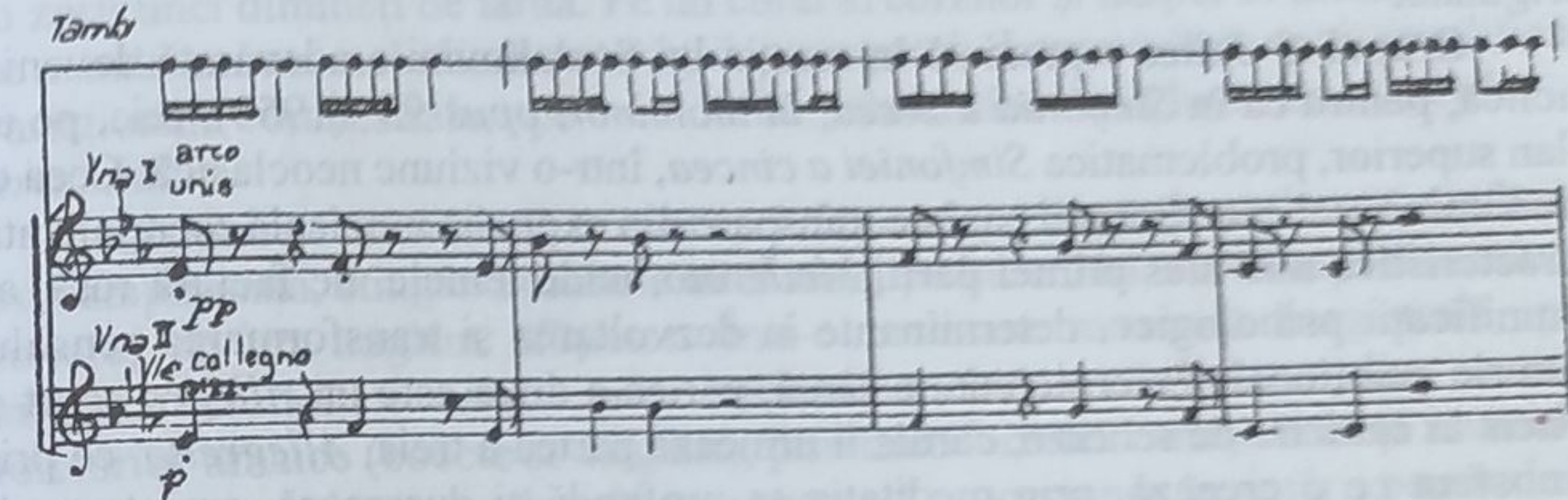
¹⁰⁰ Cât de semnificativ este faptul că în aceeași perioadă Prokofiev crea opera *Război și pace*!

¹⁰¹ D. Sostakovici. *Simfonia a VII-a*, în *Pravda*, 29 martie 1942.

¹⁰² Simfonia are o durată de circa 80 minute.

căroră le opune încordarea, duritatea și durerea, jocul tragic, redate cvasi-naturalist, într-o acumulare gradată și continuă, atingând culminații paroxistice.

De o originalitate frapantă în simfonie este *episodul invaziei*, ce se impune, la început, prin ritmul ostinat de marș cadentat, apoi, prin varietatea timbrală într-o continuă acumulare de intensități,



(în maniera *Bolero*ului lui Ravel), realizând o succesiune de unsprezece variațiuni stranie și înfricoșătoare, într-un crescendo orchestral ce prin expresie determină viziunea de coșmar a curgerii catastrofale a puhoiului fascist, creând astfel o tensiune psihologică extraordinară. Acestea i se opun partea a doua, *Moderato (poco allegretto)*, un intermezzo străbătut de lirism melancolic, și partea a treia, un amplu *Adagio*: două poeme meditative, realizate pe baza unui tematism neconflictual, în expuneri melodice ample ce alternează cu sonorități de coral solemn.

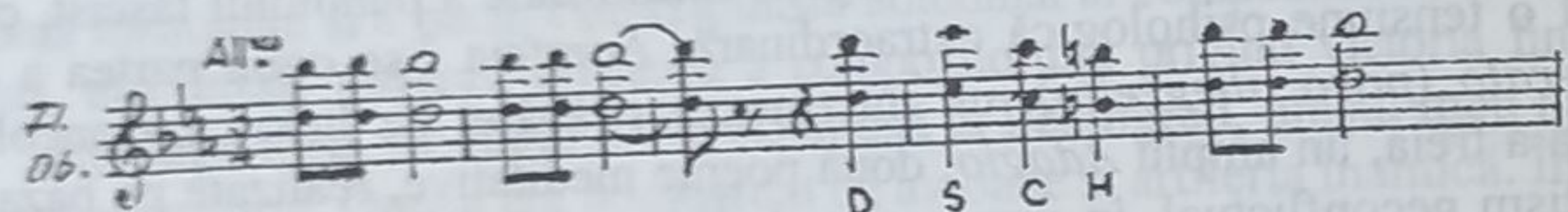
Finalul, *Allegro non troppo*, ce se leagă de partea a treia prin indicația „attacca”, este de o construcție monumentală în sine. Structura tripartită a finalului (în formă de sonată) este determinată de tematismul simfonic, de succesiunea evenimentelor, în care apare din nou imaginea luptei eroice și dure, urmată de un marș funebru ce treptat se transformă într-un măreț tablou al victoriei imanente, simfonia încheindu-se în sonorități apoteotice, în do major.

În aceeași sferă de imagini se înscrie și *Simfonia a opta în do minor, opus 65* (1943), o dramă simfonică psihologică de un intens tragism, fruct al unor îndelungate și dureroase meditații asupra vieții și sensului ei uman. O simfonie ce din punct de vedere tipologic este mai puțin obișnuită, prin cele cinci părți ale sale (*Adagio*, *Allegretto*, *Allegro non troppo*, *Largo* și *Allegretto*), apropiindu-se de simfonia suită, realizată într-o concepție arhitectonică armonioasă. Se remarcă preponderența discursului polifonic în forme de tip variațional ce determină conflictualitatea într-o continuă devenire, de la o secțiune la alta, până în partea a patra, *Largo*, o minunată passacaglie, în care tragismul șostakovician atinge apogeul, după care finalul, în formă de sonată, strânge într-o singură constelație ideile tematice ale întregii simfonii.

Simfonia a noua, în mi bemol major, opus 70 (1945), apare ca un intermezzo între cele două grupuri de simfonii monumentale, ca ampolare sonoră și durată (toate cu o durată medie de cca. 43 și 82 minute), primul format din simfoniile: a V-a, a VI-a, a VII-a, a VIII-a, și al doilea format din simfoniile: a X-

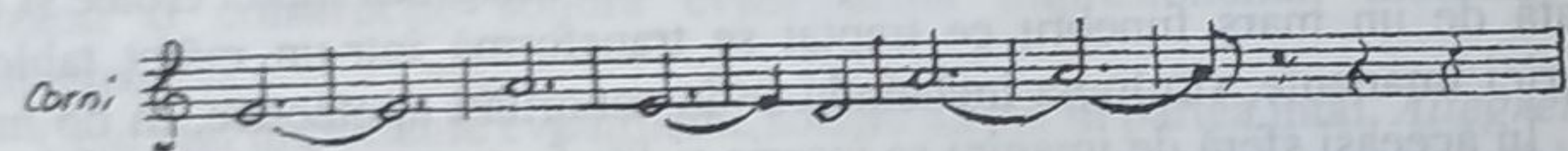
a, a XI-a, a XII-a, și a XIII-a, și este de o cu totul altă factură. Ea se distinge prin caracterul său miniatural și cameral, prin concizia expresiei, prin sentimentul de bucurie și lumină pe care îl degajă, prin multitudinea ritmurilor dansante, prin viziunea neoclasică a realizării. *Allegro, Moderato Presto, Largo, Allegretto*, iată cele cinci părți ale simfoniei, orânduite liber, într-o concepție dramaturgică originală.

Grupul al doilea reprezintă în creația lui Sostakovici o adevărată devenire ciclică, pentru că în *Simfonia a zecea, în mi minor, opus 93* (1953), reia, pe un plan superior, problematica *Simfoniei a cincea*, într-o viziune neoclasică. Ceea ce predomină aici este dramatismul ce transpare din expresia muzicală esențializată, caracteristică mai ales primei părți, *Moderato*, unde temele, de factură rusă, au semnificații psihologice, determinante în dezvoltarea și transformarea sensului lăuntric emoțional. Puternic contrastantă, partea a doua este un *Allegro* scurt și concis în caracter de scherzo, căruia îi urmează partea a treia, *Allegretto*, ce prin atmosfera ce o creează, prin meditația sa profundă și dureroasă, amintește de celebrul *Largo*, din *Simfonia a cincea*. Și, la fel ca Bach în *Arta fugii*, Sostakovici strecoară în structura temei-refren patru sunete, *re, mi bemol, do, si*,



alcătuind un motiv-monogramă ce reprezintă literele inițiale ale numelui său (D.S.C.H.).

Foarte curioasă este repetarea obsedantă de douăsprezece ori a temei cornilor, în expresia ei pastorală,



un fel de „voce a naturii”.

Dramatismul este continuat și în finalul *Andante. Allegro*, integrat organic sensului general al simfoniei, prin atmosferă, unitate stilistică și tematism. Pentru că, la fel ca în alte simfonii anterioare, teme din părțile precedente sunt aduse și contopite într-o expresie unică. Aici pot fi auzite teme ale unor melodii de dans de factură folclorică rusă, întregul material tematic contopindu-se în *Coda* într-un sistem amplu, optimist, pe fondul căruia reapare la tubă motivul sumbru D.S.C.H. (citată în partea a treia, cu douăsprezece măsuri înaintea acordului final).

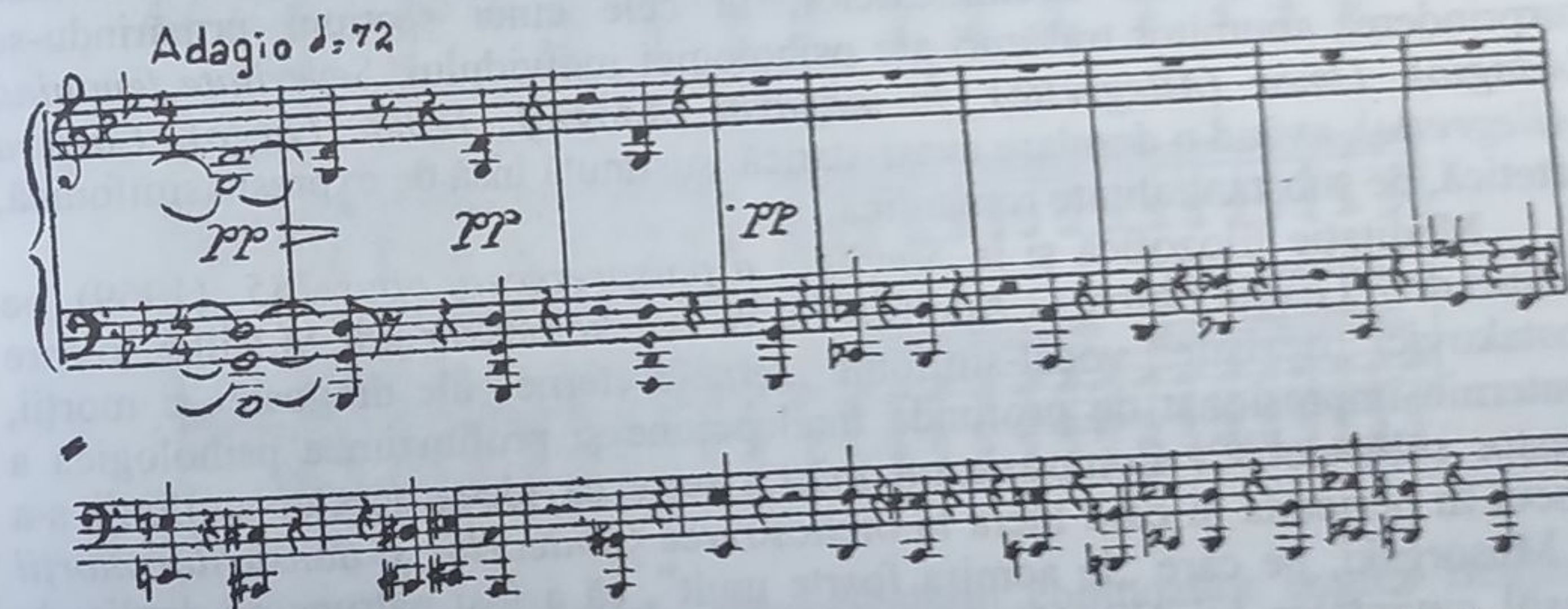
Simfonia a unsprezecea, „Anul 1905”, în sol major, opus 103 (1957), scrisă cu ocazia celei de a patruzecia aniversări a Marii Revoluții din Octombrie (1917), este prima simfonie din creația lui Sostakovici, cu program declarat, cele patru părți care se succed fără întrerupere, purtând următoarele titluri: *Piața palatului, 9 Ianuarie, Memorie eternă* și *Toxin*, redând sonor episodul luptei poporului rus împotriva asupririi țariste, din anul 1905.

Creație muzicală monumentală, *Simfonie „Anul 1905”* se impune prin forța de sugestie și caracterul descriptiv, Sostakovici afirmând aici o nouă concepție dramaturgică, lucrarea constituindu-se ca un grandios și complex poem simfonic.

Partea întâi, *Piața palatului*, (*Adagio*), descrie imensa piață din Petersburg în zorii unei dimineți de iarnă. Pe un cor al corzilor și harpei se înfiripă un ritm ce prinde contur melodic în intonațiile trompetei, determinând, apoi, amplificări variaționale orchestrale, pe melodiile cântecelor revoluționare *Ascultă* și *Arestatul*.

Continuată în tabloul următor, *9 Ianuarie (Allegro)*, acțiunea simfonică este amplificată, atingând limitele unor maxime încordări, culminații dinamice și sonore, de un tragism sfâșietor. Într-o realizare muzicală magistrală, prin mijloace simfonice alese, prin intonații melodice desprinse din structuri folclorice arhaice (bocete și tânguiri), prin transformări variaționale și acumulări de forțe într-un fugato prelungit, este sugerată procesiunea înaintării poporului în piață, lamentația săracilor și apoi episodul împușcării mulțimii, după care se așează liniștea.

Pe acest fond se trece la partea a treia, *Memorie eternă*, o passacaglie construită liber pe melodia funebră *Voi jertfă ați căzut*,



a cărei expresie se amplifică în intensitate emoțională pe măsura derulării șirului variațional, prin argumentări și diminuări, până la epuizare și destrămare.

Ultimul act al dramei, *Toxin*¹⁰³ (*Allegro non troppo*), într-o desfășurare vertiginoasă, este marcat de preponderența ritmurilor de marș și de sensurile mobilizatoare ale cântecelor *Turbați tirani* și *Varșovianca*.

Într-o viziune proogramatică, concepție și realizare simfonică asemănătoare, este și *Simfonia a douăsprezecea, în re minor „Anul 1917”, opus 112* (1961). Numai că, aici, sugestivitatea și concretețea sunt gândite și redimensionate la scara liricului și epicului de expresia neoromantică. Dedicată memoriei lui Vladimir Ilici Lenin, *Simfonia* are patru părți: *Petrogradul*

¹⁰³ Clopot de alarmă.

revoluționar, *Razlin*, *Aurora* și *Zorii omenirii*, cu o desfășurare poematică, continuitatea discursului muzical fiind asigurată de indicațiile „attacca” plasate la sfârșitul primelor trei părți. Simfonia se impune prin caracterul său descriptiv, prin amplexarea și monumentalitatea primei părți, gândită la dimensiunile unui mare poem, prin meditația lirică și profundă a părții a doua, *Allegro. Adagio*, prin caracterul evocator al părții a treia, *L'istesso tempo*, prin optimismul și măreția sentimentelor părții a patra, *L'istesso tempo. Allegretto*.

Măreția semnificațiilor, vigoarea epică și conținutul poematice al simfoniilor „*Anul 1905*” și „*Anul 1917*” determină factura lor de drame muzicale populare, înscriindu-se în rândul celor mai de seamă realizări ale compozitorului.

În următoarele două simfonii, Sostakovici se adresează, din nou, textului poetic, realizând două simfonii vocal-simfonice ample, de mari semnificații prin meditația filozofică profundă pe care o realizează.

Astfel, în *Simfonia a treisprezecea, în si bemol minor, opus 113* (1962), pentru bas, cor bărbătesc și orchestră, folosind texte de E. Evtuşenko, Sostakovici „dezbate problema cetățeanului, anume a moralității cetățeanului”¹⁰⁴, într-o amplă desfășurare vocal simfonică în modalități proprii moderne, muzica simfoniei sale reunind atât elemente specifice suitei și poemului, cât și oratoriului și cantatei.

Caracterul vocal al *Simfoniei* a determinat structura lirico-poetică intensă și ritmul desfășurării evenimentelor, în cele cinci secțiuni urmărindu-se surprinderea anumitor trăsături ale psihologiei individului. *Severitate feminină (Adagio)*, *Umor (Allegretto)*. În *magazin (Adagio)*, *Temă (Largo)*, *Cariera (Allegretto)*, având o derulare cvasi-statică, susținută însă de expresia simfonică, patetică, de substanțialitate romantică.

Meditație filozofică și în *Simfonia a paisprezecea, opus 135* (1969), pe versuri de F. Garcia Lorca, G. Apollinaire, W. Kückelbecker și R. M. Rilke, în care Sostakovici „dezbate” vocal-simfonic „temele eterne” ale dragostei și morții, „puternic impresionat de profunda înțelepciune și profunzimea psihologică a acestor subiecte”¹⁰⁵. Compozitorul mărturisește că ideea acestei simfonii s-a născut în perioada în care lucra la orchestrarea *Cântecelor și dansurilor morții* de Musorgski, pe care „le admira foarte mult”, că a fost pătruns pe deplin de sensul cuvintelor lui Nikolai Ostrovski, care spunea: „Cel mai scump lucru pentru om este viața. Ea ne este dată o singură dată și trebuie trăită astfel, ca să nu regretăm cu durere că am trăit-o inutil; Eu am consacrat toată existența mea, toate forțele mele operei celei mai sublime – luptei pentru eliberarea omenirii”¹⁰⁶.

Simfonia păstrează structura cvadripartită și dă sens muzical celor unsprezece poezii de F. Garcia Lorca, G. Apollinaire, W. Kückelbecker și R. M. Rilke, pe care compozitorul le orânduiește astfel: în partea întâi *De profundis (Adagio)* de Lorca; în partea a doua, *Malagueña (Allegretto)* de Lorca, *Lorelai*

¹⁰⁴ D. Sostakovici. În: M. Sabinina, op. cit., pag. 369.

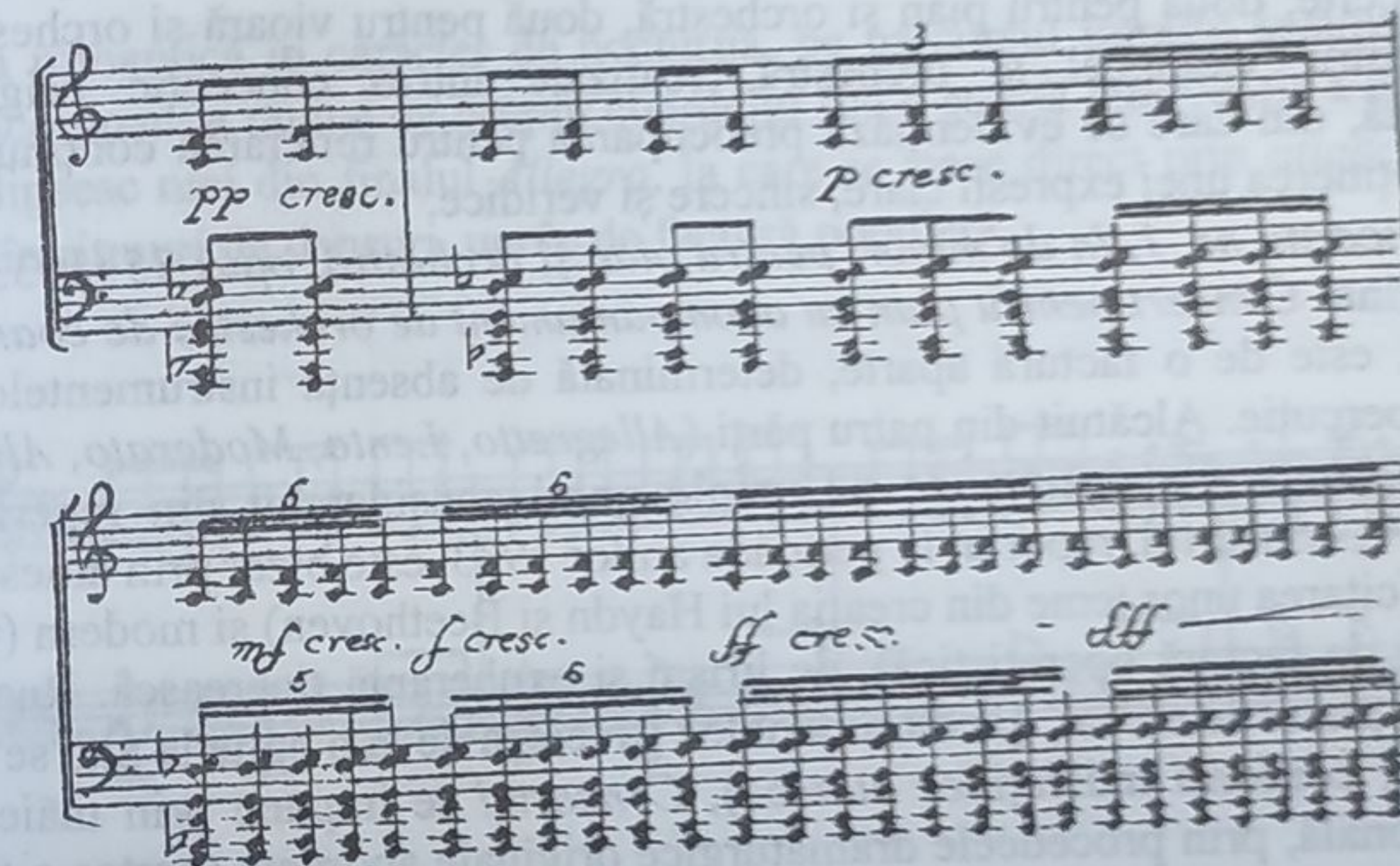
¹⁰⁵ D. Sostakovici, *Simfonia nr. 14*, Otredacții, Izdatelstvo „Muzika”, Moscova, 1980.

¹⁰⁶ Idem.

(*Allegretto molto*) și *Sinucigașul (Adagio)* de Apollinaire; în partea a treia, *De pază (Allegretto)*, *Privește, doamnă (Adagio)* și *În închisoarea Sante (Adagio)* de Apollinaire; în partea a patra, *Răspunsul cazacilor zaporajeni sultanului din Constantinopol (Allegro)* de Apollinaire, *O Delvig, Delvig! (Andante)* de W. Kückelbecker, *Moartea poetului (Largo)* și *Încheiere (Moderato)* de Rilke, legătura între poeme în cadrul părților fiind impusă prin indicația „attacca”.

Muzica acestei simfonii, esențializată până la sublimarea sonorităților, este de un rafinament nemaîntâlnit în creația lui Sostakovici. Nimic ostentativ, virtuosistic, totul redus la maximum de concizie și puritate sonoră, orchestrația în alcătuirile ei camerale¹⁰⁷, surprinzând în mod firesc pe cei mai obișnuiți cunoscători ai muzicii sale de până acum.

Surprinde, de asemenea, sfârșitul simfoniei prin factura sa, prin accentele asimetrice, prin creșterea continuă de intensitate, combinată cu accelerarea pulsației ritmice pe o armonie disonantă la coarde în divisi.



Simfonia a fost dedicată „remarcabilului compozitor englez Benjamin Britten”¹⁰⁸.

Ultima creație simfonică sostakoviciană este *Simfonia a cincisprezecea, în la major, opus 141* (1941), alcătuită din patru părți: *Allegretto*, *Adagio*, *Allegretto*, *Adagio*, în care Sostakovici, după ce a parcurs un drum lung de aproape cinci decenii de activitate de simfonist, descoperă o lume nouă de sonorități, deduse din propriul său limbaj, reevaluat la scara noilor cuceriri ale semanticii contemporane, prezența unor teme din creația lui Rossini și Wagner nealterându-i stilul, aflat acum la cel mai înalt nivel al perfecțiunii.

¹⁰⁷ Castagnete, Legno, 3 Tom-toms; Campagne, Silofono, Vibrafono, Celesta; 10 Violini, 4 Viole, 3 Violoncelli, 2 Contrabasi (di 5 coarde).

¹⁰⁸ Sostakovici, op. cit.

O simfonie a jucăriilor ar putea fi denumită lucrarea, dacă am avea în vedere numai partea întâi, *Allegretto* un fel de *scherzo fantastic* despre care compozitorul spunea că „prima mișcare descrie copilăria < Magazinul jucăriilor >, mulțimea de bibelouri, plină de fericire”¹⁰⁹. Numai partea întâi, pentru că partea a doua, *Adagio* are caracter funebru, este maiestuoasă și dramatică, afectivă totuși, plină de amicitie.

Și partea a treia, *Allegretto*, este tot un *scherzo* într-un stil fugato, plin de vervă și spiritualitate, pregătind finalul *Adagio*, o construcție tripartită într-o desfășurare lentă, ultimele pagini ale simfoniei fiind o frapantă frumusețe melodică și poezie senină, lăsând senzația unei contemplări și percepere euforice a naturii, eternul simbol al vieții și ... renașterii.

*

În afara celor cincisprezece simfonii, creația lui Sostakovici cuprinde și șase concerte: două pentru pian și orchestră, două pentru vioară și orchestră și două pentru violoncel și orchestră, realizate într-o concepție originală, interesantă, din care se evidențiază preocuparea pentru reliefarea conținutului, pentru obținerea unei expresii clare, sincere și veridice.

Concertul nr. 1, în do minor, pentru pian și orchestră, opus 35 (1933), cu titlul original *Concert pentru pian cu acompaniament de orchestră de coarde și trompetă*, este de o factură aparte, determinată de absența instrumentelor de alamă și percuție. Alcătuit din patru părți (*Allegretto, Lento, Moderato, Allegro con brio*), scris din dorința de a „umple golul considerabil din repertoriul sovietic”¹¹⁰, concertul, raportat la perioada anilor 1933, este bizar prin amestecul de clasic (citarea unor teme din creația lui Haydn și Beethoven) și modern (teme de dans și de factură operetistică), de lirism și exuberanță tinerească. Realizat într-un stil pianistic elevat, gândit monobloc (trecerea de la o parte la alta se face fără oprire, conform indicațiilor *attacca*), *Concertul* se impune prin măiestria compozițională, prin procedeele dramaturgice originale abordate (partea a treia, *Moderato*, este alcătuită din numai douăzeci și nouă de măsuri, din care primele douăsprezece sunt repartizate pianului solo), chiar dacă la prima vedere șochează eterogenitatea alcătuirii structurilor melodico-ritmice și armonice.

Concertul nr. 2, în fa major pentru pian și orchestră, opus 102 (1957), este mai tradițional prin alcătuirea sa tripartită (*Allegro, Andante, Allegro*) și are un vădit scop pedagogic, fiind scris pentru fiul compozitorului, Maxim, cu ocazia intrării acestuia la Conservator. Și totuși, elementele originale nu lipsesc. Ele apar încă din partea întâi, *Allegro* (în formă de sonată), care este concepută ca o mișcare continuă, unde apar teme de cântece specifice tineretului (de marș

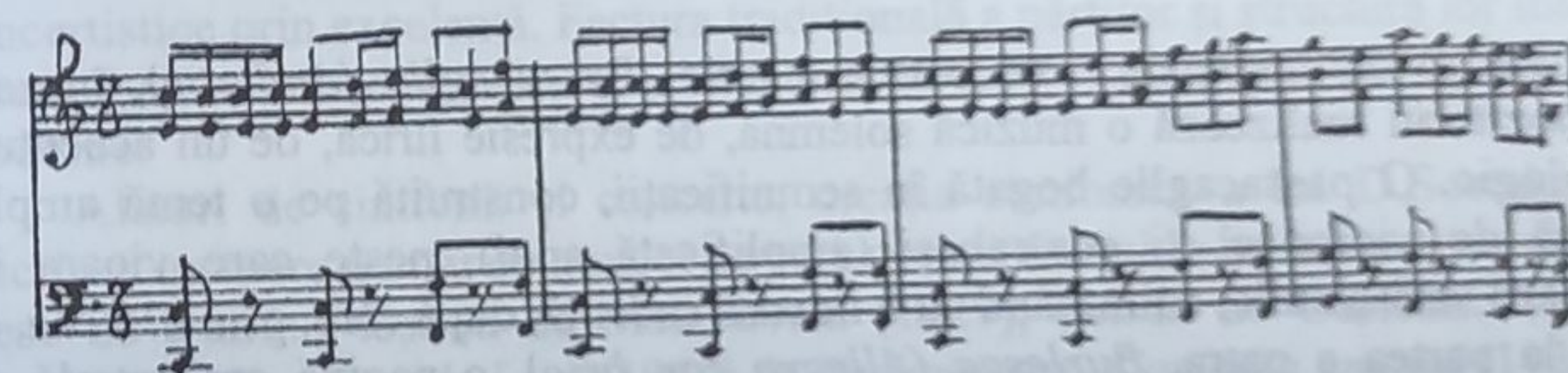
¹⁰⁹ Dmitri Sostakovici, *Simfonia nr. 15*, Ot redakții. Izdatelstvo, „Muzica”, Moscova, 1980, (partitură).

¹¹⁰ D. Sostakovici, *Concert No. 1 dlia forte piano s orchestrom*. Partitura. Izdatelstvo, „Muzica”, Moskva, 1982.

sportiv, jocuri de copii și fanfare pionerești), pe care se suprapune partida solistică a pianului, vibrantă și proaspătă. Apar, de asemeni, în partea a doua, *Andante*, în formă de variațiuni pe două teme contrastante: prima tristă, meditativă, în spiritul sarabandelor lui J.S. Bach,



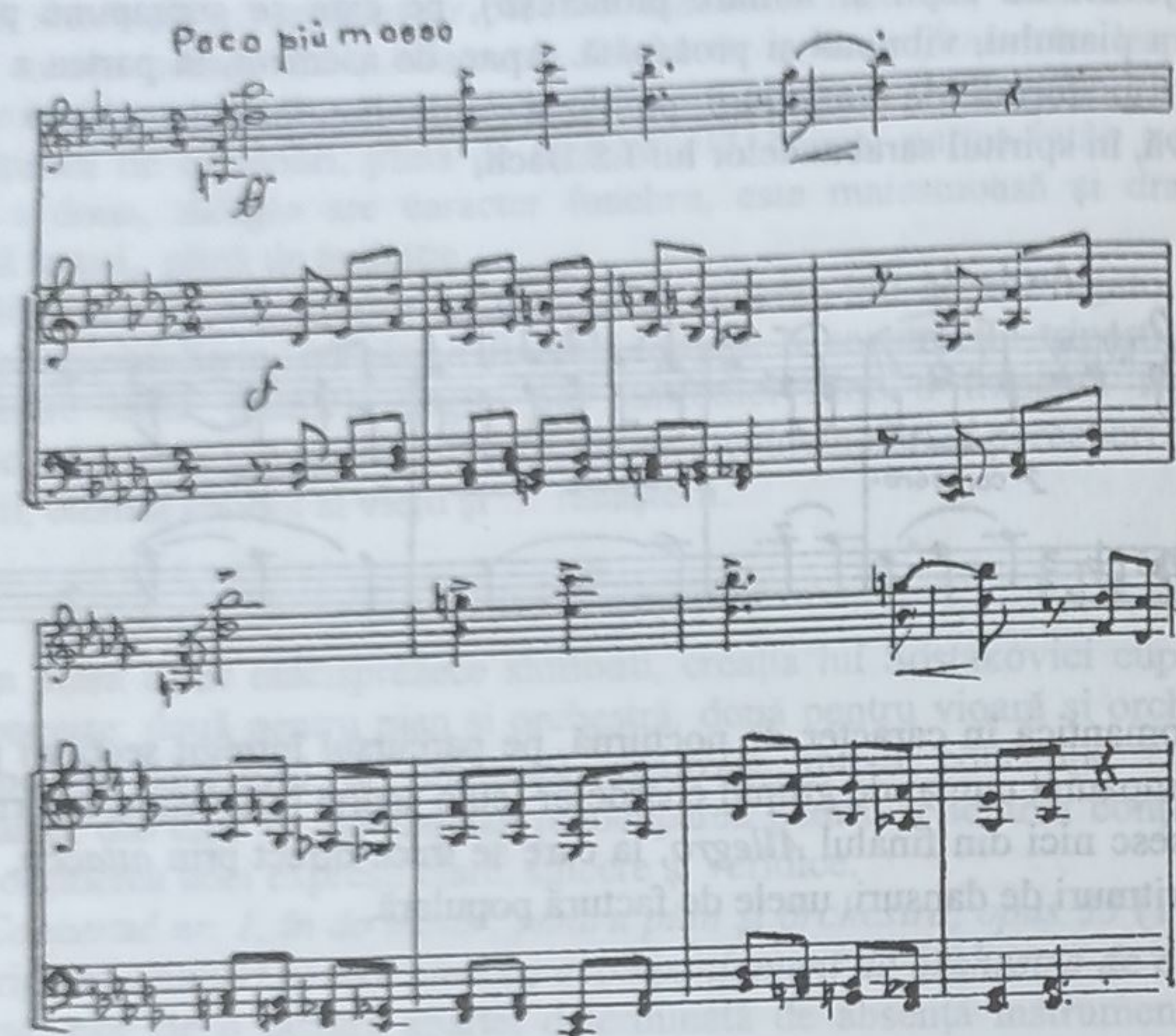
a doua romantică în caracter de nocturnă, pe parcursul întregii secțiuni pianul fiind acompaniat numai de grupul coardelor (cu o scurtă intervenție a cornului); și nu lipsesc nici din finalul *Allegro*, la care se trece direct prin *attacca*, foarte bogat în ritmuri de dansuri, unele de factură populară,



cu dese schimbări de măsură, cu dialoguri între solist și orchestră, ce conferă lucrării o notă de strălucire, dinamism, măreție și ... originalitate.

Particularități distincte relevă și concertele pentru vioară și orchestră. Iată, de pildă, *Concertul nr. 1 în do minor, opus 77* (1947), de o mare profunzime și bogăția de imagini, idei și sentimente. Atrage atenția prin structura sa cvadripartită, părțile, – construite în forme tradiționale – și succesiunea lor creând impresia unei suite.

De la început se impune prima parte, *Nocturna (Moderato)*, în formă de sonată, construită pe baza a două teme lirice încărcate de tristețe și emoție, după care urmează partea a doua, un *Scherzo (Allegro)* rapid, demonic, scris într-un limbaj muzical extrem de rafinat și complicat, cu o secțiune centrală (*Poco piu mosso*), pe o ritmică dansantă de sorginte populară cu o expresie grotescă.



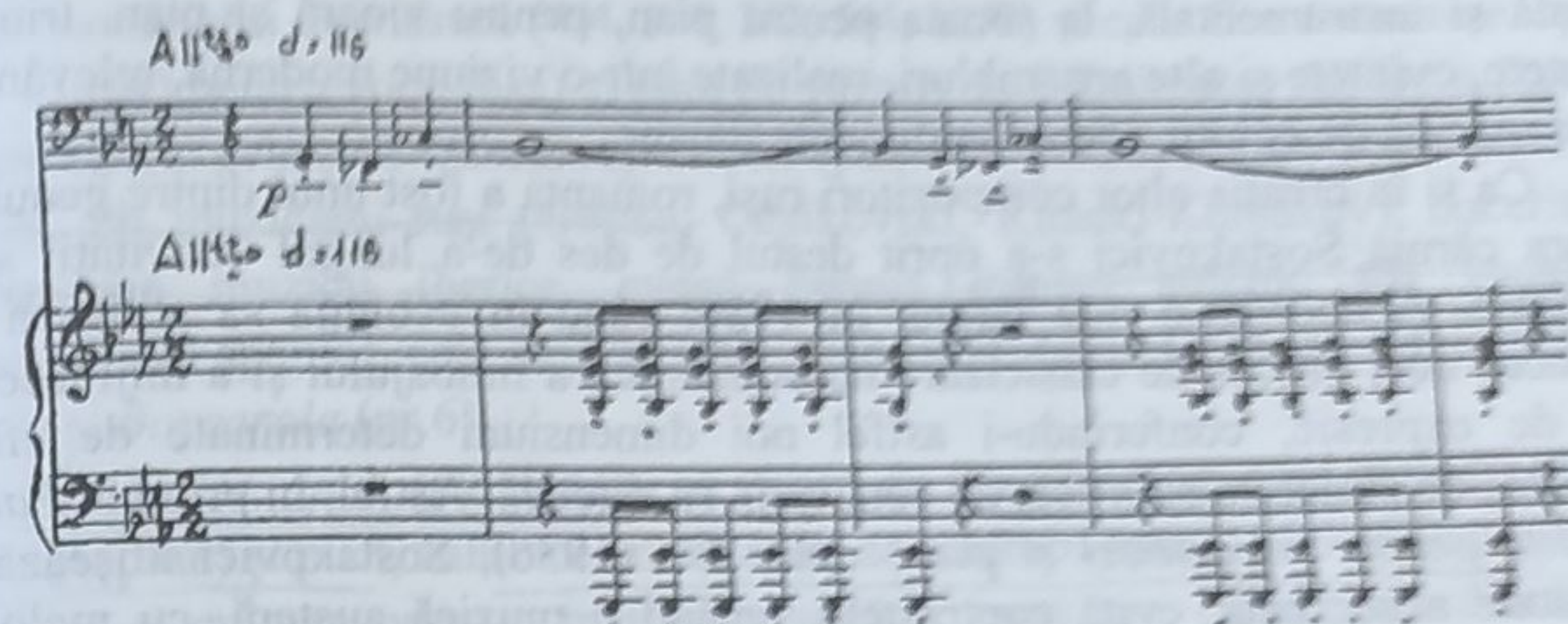
De o factură aparte este partea a treia, *Passacaglia (Andante)*, în care compozitorul realizează o muzică solemnă, de expresie lirică, de un accentuat psihologic. O passacaglia bogată în semnificații, construită pe o temă amplă, expusă de violoncel și contrabași (amplificată apoi), peste care vioara își brodează variațiunile, culminând cu o imensă cadență, după care, prin *attacca*, se trece la partea a patra, *Burlesca (Allegro con brio)*, o pagină orchestrală de excepție prin forța de sugestie, coloritul orchestral și bogăția de evenimente sonore, cu un accentuat specific rusesc.

La interval de douăzeci de ani de la primul, Sostakovici creează *Concertul nr. 2, în do diez minor, pentru vioară și orchestră, opus 129* (1967), scris pentru a 60-a aniversare a violonistului David Oistrakh, căruia îi dedicase și primului concert.

Ca și primul, *Concertul nr. 2* are o formă tripartită cvasi-tradițională, unde părțile repezi, situate în extreme, încadrează partea lentă (*Moderato, Adagio, Adagio Allegro*), realizând o arhitectură echilibrată. Concertul se înscrie în rândul celor mai desăvârșite creații sostakoviciene, elevat prin expresia lirico-romantică, prin puritatea alcătuirilor și rostirilor sonore de factură camerală, prin tendința de anihilare a virtuozității epatante, cu toate că solistului i se încredințează două momente cadențiale: în partea a doua și în final.

Pentru violoncel și orchestră, Sostakovici a creat două concerte: primul, *Concertul în Mi bemol major, opus 107* (1959), o lucrare alcătuită din patru părți

diferite ca factură: *Allegro* în formă de sonată, în care tema întâi debutează cu celebrul motiv beethovenian *Muss es sein*, amintindu-ne și de *Preludiile* lui Liszt, și de *Simfonia* lui C. Franck,



motiv interpretat însă într-o manieră proprie; *Moderato*, cu teme lirice de specificitate rusă; *Cadența*, un adevărat unicat, întreaga parte a treia fiind un lung monolog pentru violoncel solo, și *Allegro non troppo*, un rondo decis, pătrunzător și bărbătesc prin accentele și ritmurile de dans pe care se ordonează discursul muzical, și al doilea, *Concertul în sol minor, opus 126* (1965), din nou o structură tripartită (*Largo, Allegretto, Allegretto*) gândită simfonic, rezultând astfel un concert-simfonie, compozitorul nefiind preocupat de realizarea unei scriituri concertistice prin excelență. Factura tradițională a părților și structura lor internă determină clasicitatea muzicii și arhitecturii, în timp ce concepția și expresia sunt moderne.

Alături de simfonii și concerte, creația simfonică a lui D. Sostakovici, înscrie și un mare număr de muzici pe care compozitorul le-a scris pentru diverse piese de teatru: *Ploșnița* de Maiakovski (1929), *Telina* de Gorlenko (1930), *Hamlet* (1932) și *Regele Lear* (1940) de Shakespeare, *Comedia umană* (1934) de Balzac și altele, spectacole și filme: *Noul Babilon* (1928), *Munții de aur* (1931), *Trecătorul* (1932), *Dragoste și ură* (1934), *Tinerețea lui Maxim* (1935), *Întoarcerea la Moscova* (1937), *Marele cetățean* (1938-1939), *Zoia* (1944), *Tânăra gardă* (1948), *Întâlnire pe Elba* (1948), *Căderea Berlinului* (1949), *Hamlet* (1964) și altele.

Muzica vocală, instrumentală și de cameră

Al doilea capitol mare al creației lui D. Sostakovici îl reprezintă muzica vocală, instrumentală și de cameră, genuri în care a realizat lucrări impunătoare, în arhitecturi clare și convingătoare, într-un limbaj muzical particular și proaspăt, concretizând imagini grăitoare și plastice, definitorii în conjunctura pluristilistică a primei jumătăți a secolului nostru. În creația lui Sostakovici, muzica de cameră

are aceeași pondere ca și muzica simfonică; este un gen al confesiunilor intime, al plăsmuirilor delicate, al meditațiilor filozofice, al elaborărilor cizelate. Impresionează, la el, numărul mare de lucrări pe care le creează, de la miniatura vocală și instrumentală, la sonata pentru pian, pentru vioară și pian, triouri, cvartete, cvintete și alte ansambluri, realizate într-o viziune modernă, relevând o lume infinită de emoții, idei și sentimente umane.

Ca și în creația altor compozitori ruși, romanța a fost unul dintre genurile asupra căruia Sostakovici s-a oprit destul de des de-a lungul activității sale creatoare. A abordat-o mai târziu, în 1936, când în evoluția sa stilistică se producea acel proces de clasicizare neoromantică a limbajului și a mijloacelor sale de expresie, conferindu-i astfel noi dimensiuni determinate de sfera tematică, de structura sa lirică, de concepția sa estetică. Astfel, în primele *Patru romanțe pentru voce (bas) și pian, opus 47* (1936), Sostakovici afișează o simplitate accentuată, evită contrastele, creând o muzică austeră, cu melodii cantabile, de expresie modernă, într-o alcătuire tonal-modală (cu toate că romanțele nu au armură la cheie), urmărind pătrunderea adâncă și redarea profundă a sensului textelor poetice.

Într-o concepție asemănătoare sunt realizate și cele *Șase romanțe pentru voce (bas) și pian, opus 62* (1962), pe versuri de W. Ralley, R. Berna, Shakespeare și populare engleze, cu toate că partida pianului câștigă în complexitate, mai ales în primele patru, pentru că în ultimele două, *Sonet 66* pe versuri de Shakespeare și *Compania regală* (pe versuri engleze din folclorul copiilor), claritatea, transparența sonorităților și simplitatea liniei melodice se impun ca atribute esențiale ale realizării muzicale.

Un loc aparte în creația lui Sostakovici îl ocupă ciclul vocal-cameral *Din poezia populară evreiască, opus 79* (1948), pentru voce de sporană alto, tenor și pian, o adevărată capodoperă a liricii vocale din prima jumătate a secolului al XX-lea, ce se impune prin simplitatea scriiturii și a expresiei, prin originalitatea stilului (un amestec de dramă interioară cu nuanțe fine de umor), prin modalitatea originală de alcătuire și ordonare a pieselor (în cadrul ciclului urmărindu-se contrastul antinomic tristețe-fericire), prin ingeniozitatea repartizării timbrelor vocale în combinații variate, în funcție de expresia și substanța textelor poetice – (unele piese fiind cântate solo (nr. 3- *Cântec de leagăn*, nr. 5- *Prevenire*, nr. 7- *Cântecul mizeriei*, nr. 9- *Viață frumoasă* și nr. 10- *Cântecul fetei* –), altele în duo (nr. 1- *Bocet pentru copilul mort*, nr. 2- *Mama și mătușa grijului*, nr. 4- *Înainte de despărțirii îndelungate* și nr. 6- *Tatăl părăsit*), altele în trio (nr. 8- *Iarna* și nr. 11- *Fericire*), prin particularitățile intonaționale naționale rezultate din alcătuirile structurale ruse, în amestec cu cele evreiești.

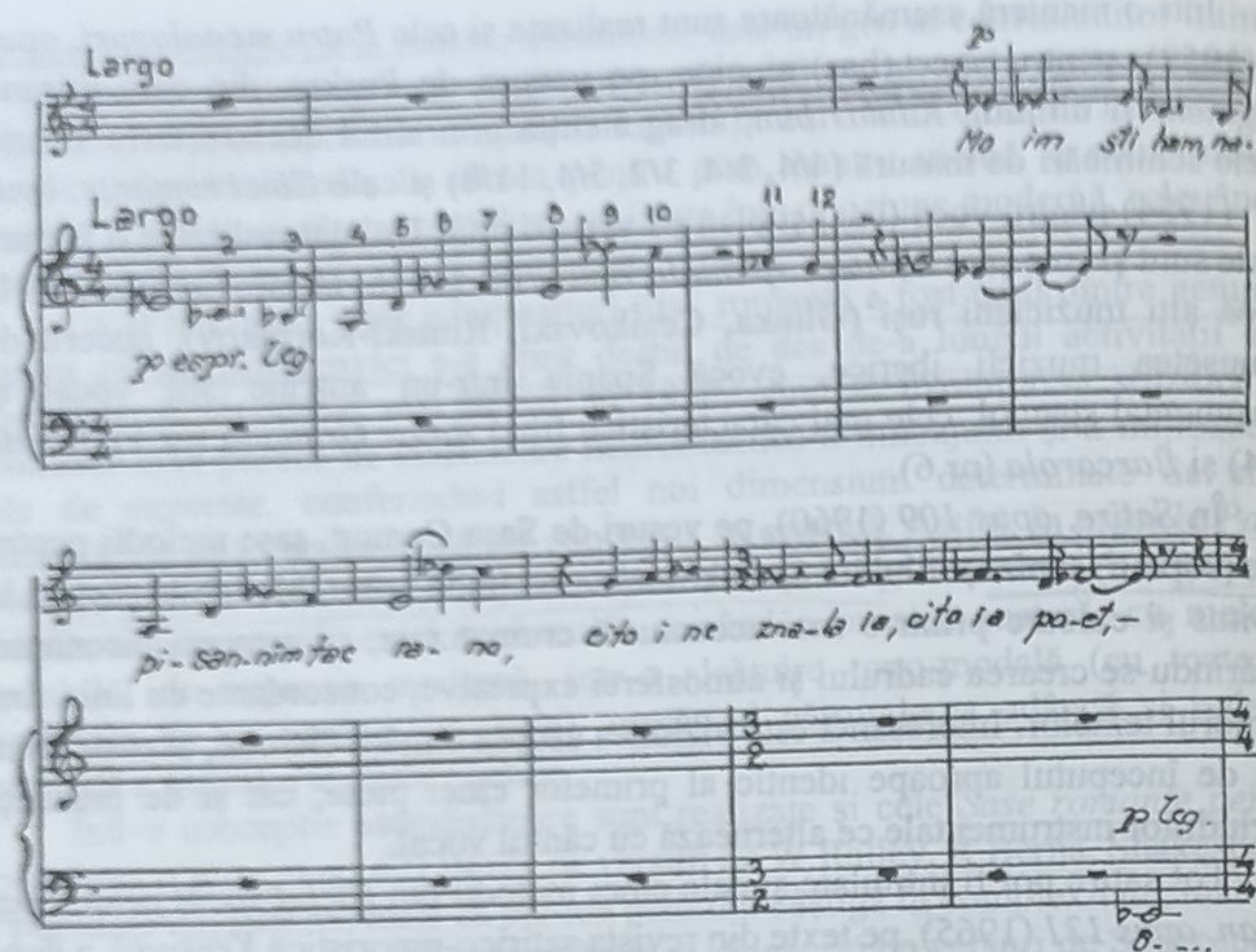
În perioada următoare, sfera tematică a romanțelor lui Sostakovici se lărgeste, prin abordarea poeziei lui Lermontov în cele *Două romanțe (Baladă și Dimineața caucaziană), opus 84* (1950) și a lui Dolmatovski în cele *Patru piese pentru voce și pian, opus 86* (1951), în care tinde tot mai mult spre declamație în partida vocală, concomitent cu amplificarea sonorităților instrumentale.

Într-o manieră asemănătoare sunt realizate și cele *Patru monologuri, opus 91* (1952), pentru voce (bas) și pian, pe versuri de Pușkin, din care primul, *Fragment* și ultimul, *Rămas bun*, atrag atenția prin stilul declamatoriu și prin desele schimbări de măsură (4/4, 3/4, 3/2, 5/4, 11/8) și cele *Cinci romanțe, opus 108* (1954) pentru voce (bas) și pian pe versuri de E. Dolmatovski. De o factură aparte sunt și cele șase *Cântece spaniole, opus 100* (1956) în care Sostakovici, la fel ca alți muzicieni ruși (Glinka, Ceaikovski, Rimski-Korsakov), cucerit de frumusețea muzicii iberice, evocă Spania într-un autentic stil vocal și instrumental spaniol, cele mai caracteristice fiind *Adios Granada* (nr. 1), *Rondo* (nr. 4) și *Barcarola* (nr. 6).

În *Satire, opus 109* (1960), pe versuri de Sașa Cernog, șase melodii pentru voce (sopran) și pian, stilul lui Sostakovici se schimbă brusc. Melodiile câștigă în ambitus și culoare printr-o mai accentuată cromatizare, cu armonii disonante, urmărindu-se crearea cadrului și atmosferei expresive, concordante cu linia fină și umorul textelor. Interesantă este viziunea asupra unității ciclului, aceasta fiind dată de începutul aproape identic al primelor cinci piese, cât și de prezența interludiilor instrumentale ce alternează cu cântul vocal.

Tot satire pot fi intitulate și cele cinci melodii din *Ciclul vocal pentru bas și pian, opus 121* (1965), pe texte din revista satirico-umoristică *Krokodil*, a doua lucrare din care răbufnesc calitățile de umorist în muzică ale lui Sostakovici, sarcasmul și ironia sa fină și delicată. Acestea, de fapt, sunt ultimele de acest fel, pentru că, în perioada următoare, Sostakovici accentuează dramatismul, revenind la un stil sobru și sever, iar realizarea muzicală – frizând perfecțiunea – este atât de rafinată, încât este redusă doar la câteva elemente esențiale, absolut necesare.

Astfel sunt realizate cele *Șapte romanțe, opus 127* (1967), pe versuri de A. Blok, un ciclu cameral pentru soprană, vioară, violoncel și pian, într-o alcătuire predominant polifonică, fiecare romanță avându-și individualitatea sa, dată de conținutul poetic și de modul original al alcătuirii vocal-instrumentale (*Cântecul Ofeliei* – voce și violoncel; *Gamaiun, pasărea vestea* – voce și pian; *Am fost împreună* – voce și vioară; *Orașul doarme* – voce, violoncel și pian; *Furtuna* – voce, vioară, violoncel și pian). Romanța *Primăvară, primăvară, opus 128* (1967) pe versuri de A. Pușkin, un minunat poem închinat naturii care renaște, cele *Șase poezii de Marina Tsvetaeva, opus 143* (1974), o suită pentru alto și pian, un ciclu de melodii de mare sensibilitate și rafinament, într-o expresie modernă de factură atonală (melodiile nu au armură la cheie), cu elemente serial dodecafonice, cu un acompaniament simplu ce uneori se reduce la o simplă însăilare contrapunctică pe o singură voce, urmată la foarte scurt timp de *Suita pentru bas și pian, opus 145* (1974) pe versuri de Michelangelo, unsprezece piese de atmosferă, de o mare bogăție de nuanțe, într-un stil vocal



arioso și recitativic, bogat în nuanțe expresive, și de cele *Patru poezii ale căpitanului Lebiadkin*, opus 146 (1974), pentru bas și pian, pe versuri de Dostoievski, penultima creație a compozitorului.

*

Pianist de excepție, Sostakovici nu a avut o carieră interpretativă intensă așa cum a avut, de pildă, Rahmaninov sau Prokofiev, cu toate că arta sa era remarcabilă din punct de vedere tehnic, al impetuoșității ritmice, el fiind în posesia unui excepțional simț al cizelării și sesizării detaliului, al reliefării celor mai subtile nuanțe. Era firesc deci ca pianului să-i dedice unele din compozițiile sale, nu multe din păcate, dar de o mare însemnătate, într-un stil pianistic elevat, caracterizat printr-o voită evitare a virtuozității și emfazei; îl atrage claritatea și transparența, scriitura simplă, fără îngroșări armonice și polifonice, la un număr restrâns de voci, care se mișcă independent, uneori spre limitele extreme ale claviaturii, lăsând mijlocul descoperit, creând așa-zisele „spații goale”. Îl atrag, de asemenea, procedeele de scriitură și formele clasice și preclasice, pe care le abordează de pe poziția compozitorului modern.

Mai puțin evidente în primele opusuri (*Opt preludii pentru pian*, opus 2 (1920), *Trei dansuri fantastice*, opus 5 (1922) și *Suita pentru două piano*, opus 6 (1922), aceste trăsături apar mai pregnant în *Sonata nr. 1 pentru pian*, opus 12 (1926) și mai ales în *Aforisme*, opus 13 (1927), două lucrări diferite ca factură,

dar foarte caracteristice pentru stilul compozitorului din acea vreme. Astfel, *Sonata* este într-o singură parte (*Allegro*), cu o secțiune centrală (*Lento*) și are o desfășurare impetuoasă, temperamentală, cu armonii aspre, cu ritmuri pregnante, într-o continuă schimbare a măsurilor (12/8, 4/4, 3/4, 5/4, 7/4, 6/4, 10/4, 9/8) și într-o concepție modernă, în timp ce *Aforisme* este o suită alcătuită din zece piese, miniaturi (*Recitativ*, *Serenada*, *Nocturnă*, *Elegie*, *Marș funebru*, *Studiu*, *Dansul morții*, *Canon*, *Legendă* și *Cântec de leagăn*), foarte diferite ca univers poetic și scriitură muzicală, unele cu accente grotești și umoristice, oarecum paradoxale (în *Dansul morții*, este citată secvența *Dies Irae*).

Mai apropiate de stilul pianistic al lui Sostakovici sunt cele *24 de preludii pentru pian*, opus 34 (1933), gândite ca un corolar la preludiile lui Chopin, în care se pot desluși destul de clar unele influențe ale acestuia (*Preludiul nr. 17, în la be mol major*), ale lui Ceaikovski (*Preludiul nr. 22, în sol minor*) și mai ales ale lui Prokofiev, în factura grotescă și comică a expresiei unora dintre piese. Alături de acestea stau însă celelalte, realizate în spiritul sensibilității autorului, tragic și patetic, în combinații intonaționale inteligent ordonate, cu nuanțe de cântec și dans popular rus.

În perioada următoare, absorbit de creația simfonică și atras de lumea simfonică a filmului, Sostakovici neglijează creația pentru pian, pe care nu o va relua decât după zece ani, în trei opusuri: *Sonata nr. 2 pentru pian, în si minor*, opus 61 (1942), *Caietul copiilor*, opus 69 (1946) și *24 preludii și fugi*, opus 87 (1951), toate elaborate într-o perioadă în care stilul compozitorului intrase pe făgașul expresiei clasico-romantice. Astfel, *Sonata nr. 2*, dedicată memoriei profesorului său Leonid Nicolaev, are o structură tripartită (*Allegretto*, *Largo*, *Moderato*), cu teme pregnante ce determină dezvoltări și culminații specifice formelor tradiționale și se impune prin noblețea sentimentelor, prin dramatism și tragism, evidențiate mai ales de partea lentă, *Largo*, adevărat monument de meditație filozofică, profundă, asupra sensurilor existenței umane. Dar adevărata capodoperă pianistică sostakoviciană este ciclul de *24 preludii și fugi*, opus 87, scris în perioada anilor 1950–1951, ultima creație pe care Sostakovici a destinat-o pianului. Ideea compunerii unei astfel de lucrări s-a născut la Leipzig, în 1950, unde compozitorul a participat, la comemorarea a 200 de ani de la moartea lui J.S. Bach, astfel că, întors la Moscova, într-o perioadă scurtă de timp – de numai patru luni și jumătate (între 10 octombrie 1950 și 25 februarie 1951) –, Sostakovici compune cele *24 de preludii și fugi*, după modelul *Clavecinului bine temperat* de J.S. Bach, mare ciclu de piese artistice în forme pline de limpezime și conținut pitoresc¹¹¹, adevărate poeme lirice, cu un conținut adânc, de o mare varietate a expresiei (fiecare preludiu și fugă închide în sine un întreg univers de senzații: o poezie, o dramă, un tablou al naturii, o legendă, o baladă, o meditație profundă), într-un diapazon larg ce se întinde de la lirismul copleșitor, la voioșia luminoasă, la tragismul zguduitor, de la intonațiile poetice clasico-romantice, la cele populare ruse.

¹¹¹ D. Sostakovici, *Sobranie socinenie tom sorocovoi, 24 preludii i fugi, dlia fortepiano*. Izdatelstvo, Muzika, Moskva, 1980.

În general, între preludiu și fugă există o strânsă legătură, fie că tema fugii se naște din preludiu, fie că fuga continuă „acțiunea” din preludiu, fie că preludiul anticipă desfășurarea fugii, conținutul determinând complexitatea preludiului, dimensiunile și numărul vocilor fugii.¹¹²

Cele 24 preludii și fugi (piese-perechi) realizează în cadrul ciclului, „cercul cvintelor”, fiind orânduite din cvintă în cvintă ascendentă, în ordinea crescătoare a diezilor (până la fa diez major, după care urmează mi bemol minor, enarmonic cu re diez minor) și descrescătoare a bemolilor, în tonalitățile majore și paralelele lor minore, de la Do major și la minor, la Fa major și re minor. (Do, la; Sol, mi; ... Fa diez, mi bemol; Re bemol, si bemol; ... Fa, re).

Nu este vorba de o reeditare a ciclului *Das Wohltemperiertes Klavier* de Bach, ci de o adevărată enciclopedie de artă polifonică contemporană, modernă, într-o viziune personală. Și, la fel ca la Bach, în cele 24 de preludii și fugi nu predomină virtuozitatea tehnică, ci expresia nuanțată, fiecare piesă constituindu-se ca o adevărată operă de artă, în care mijloacele de expresie sunt puse în slujba unui conținut emoțional.

Ansamblul instrumental l-a atras pe Sostakovici încă din anii Conservatorului, când a creat *Trio nr. 1, opus 8* (1923), cele *Trei piese pentru violoncel și pian, opus 9* (1924) și cele *Două piese pentru octet* (de coarde), *opus 11* (1925), lucrări pe care nu greșim dacă le numim „de școală”, pentru că autorul lor, deși demonstrează o stăpânire sigură a mijloacelor de expresie, nu se află încă în posesia unui limbaj muzical personal. Poate că tocmai aceasta a fost cauza pentru care creația de cameră a fost amânată până după anul 1933, când Sostakovici își definește stilul, perfecționându-l continuu și, în deplinătatea forțelor creatoare, abordează sonata, trioul, cvartetul și cvintetul.

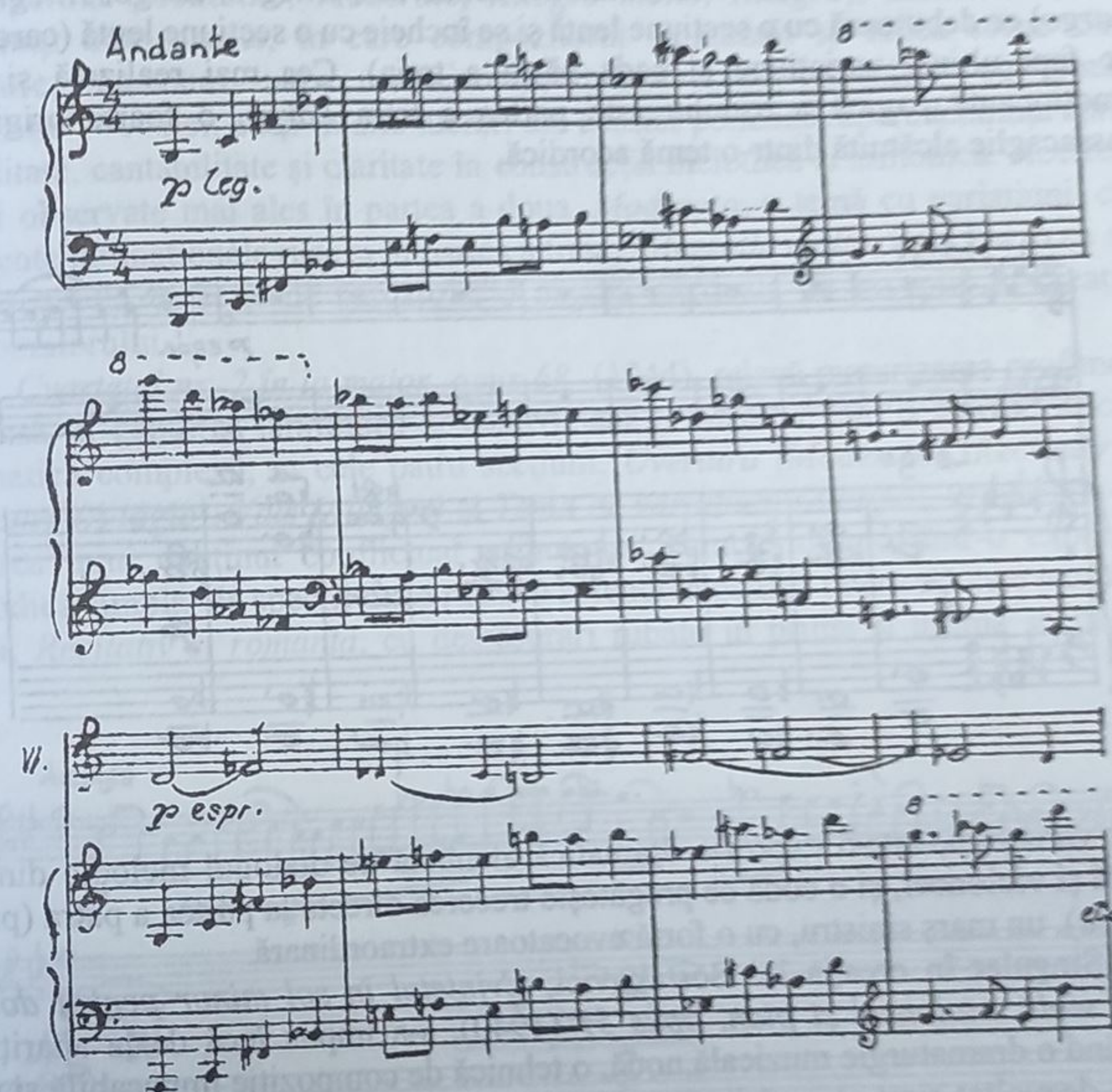
Să facem abstracție de începuturi și să remarcăm că două repere jalonează creația de cameră a lui Sostakovici: *Sonata pentru violoncel și pian, opus 40* (1934) și *Sonata pentru violă și pian, opus 147* (1975), ultima creație a compozitorului. Între acestea se află seria celor cincisprezece cvartete de coarde, întreruptă după primul cvartet de *Cvintetul opus 57* și de *Trio opus 67* și, către sfârșit, după *Cvartetul nr. 12*, de *Sonata pentru vioară și pian*.

Cele trei sonate create de Sostakovici sunt diferite ca factură și univers spiritual, între ele existând un contrast firesc și sesizabil, dacă ținem seama de distanța în timp la care a fost creată prima, de ultimele două. Astfel, *Sonata pentru violoncel și pian* are o formă cvadripartită (*Moderato, Moderato molto, Largo, Allegretto*) și este foarte aproape de idealul neoclasic spre care tindea tot mai mult compozitorul. Simplitatea scriiturii, expresia lirică, transparența și jocul elegant al sonorităților pianului din prima parte, caracterul burlesc și prospețimea inspirației din partea a doua (un delicios scherzo) ce debutează cu splendidul monolog al violoncelului, desfășurarea lentă și în nuanțe stinse, a părții a treia, factura mozartiană și beethoveniană a rondoului final, iată doar câteva dintre

¹¹² Cele mai multe fugi sunt la trei voci (11) și la patru voci (11), excepție făcând *Fuga în mi major* (la două voci) și *Fuga în re minor* (la cinci voci), o dublă fugă, deosebit de amplă, cu semnificația unui final încoronator al întregului ciclu.

elementele de forță ale sonatei, ce i-au asigurat un loc de frunte în repertoriul violonceliștilor. Spre deosebire de aceasta, *Sonata pentru vioară și pian, opus 134* (1968), dedicată lui David Oistrach cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani, are o structură tripartită simetrică (*Andante, Allegretto, Largo-Andante*) și o desfășurare poetică, într-o alcătuire melodică modernă, cu structuri serial-dodecafonice în toate cele trei părți.

Iată, de pildă, începutul părții întâi, cu melodia (o serie dodecafonică) clădită în cvarte, în care apar toate sunetele acordului sintetic skriabinian.

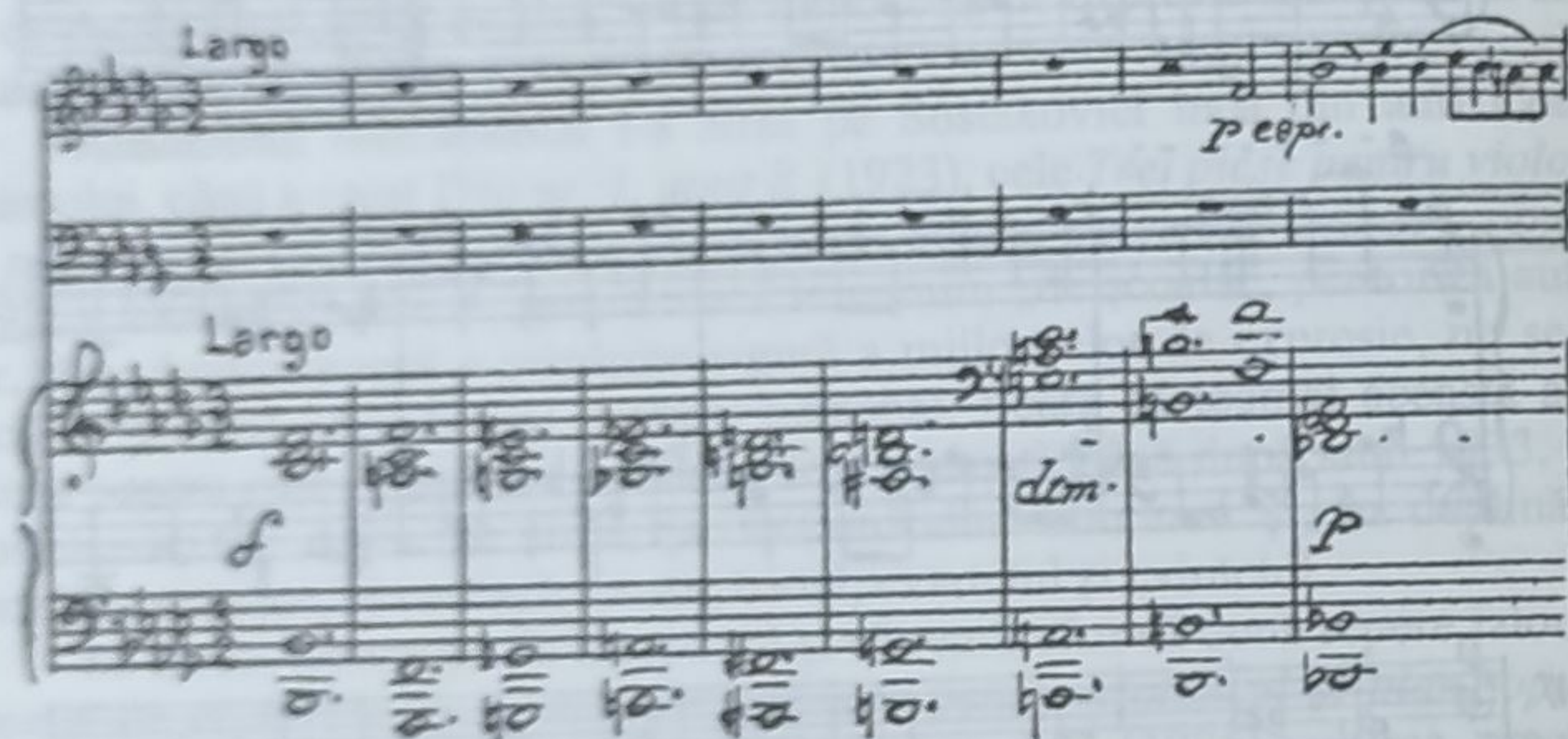


Elementul contrastant în sonată îl constituie partea a doua, *Allegretto*, un scherzo tipic sostakovician, după care urmează partea a treia, finalul (*Andante*), o temă cu variațiuni, precedată de o introducere *Largo*, construită dodecafonic, ce încununează această construcție sonoră de excepție.

Sonata pentru violă și pian, opus 147 (1975), este „cântecul de lebedă” al lui Sostakovici, ultima sa rostire muzicală săvârșită din pragul trecerii în neființă, cu devoțiunea-i caracteristică pentru muzică, într-un limbaj simplu dar modern, într-o expresie reținută, dar spontană. Suntem din nou în fața unei

arhitecturi tripartite (*Moderato, Allegretto, Adagio*), și din nou ultima parte este o pagină lentă de meditație profundă, poate cea mai profundă din câte a scris Sostakovici.

Trio nr. 2, în mi minor, pentru vioară, violoncel și pian, opus 67 (1944), a fost în memoria muzicologului Ivan Sollertinski, prieten apropiat al compozitorului, decedat în 1943, și este străbătut de accente dramatice, uneori sumbre. Expresia elegiacă este predominantă în toate cele patru părți ale lucrării, înălțate antinomic lent-repede, lent-repede, cu o scurtă secțiune finală *Adagio*; o construcție sonoră simetrică (*Andante, Moderato, Allegro, Largo, Allegretto, Largo*) ce debutează cu o secțiune lentă și se încheie cu o secțiune lentă (care este de fapt ultima variațiune și coda părții a treia). Cea mai realizată și mai emoționantă pagină a trioului este partea a treia *Largo*, o foarte originală passacaglie alcătuită dintr-o temă acordică,



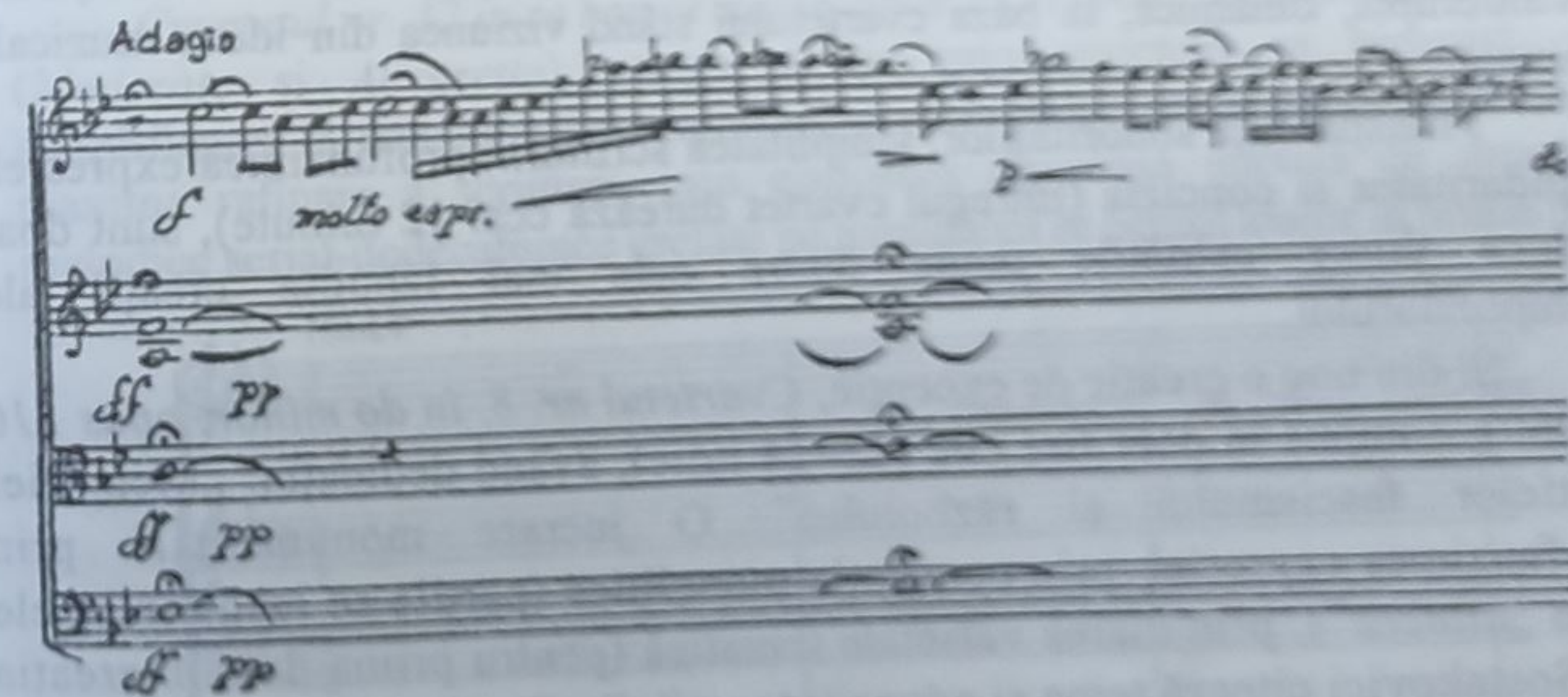
cinci variațiuni, într-o expresie dramatică atenuată de dialogul melodic dintre vioară și violoncel, și o codă ce pregătește trecerea directă la partea a patra (prin *attacca*), un marș sinistru, cu o forță evocatoare extraordinară.

Singular în creația lui Sostakovici, *Cvintetul în sol minor pentru două viori, violă, violoncel și pian, opus 57 (1940)*, s-a impus încă de la apariție, relevând o dramaturgie muzicală nouă, o tehnică de compoziție impecabilă și un foarte dezvoltat simț al creării și conducerii unei țesături polifonice măiestrite. *Cvintetul* reține atenția, prin alcătuirea sa pentapartită (*Preludiu, Fuga, Scherzo, Intermezzo, Finale*) într-o desfășurare amplă, în încercarea de a realiza o sinteză între suita ca formă și sonata ca gen, *Preludiul (Lento)*, *Fuga (Adagio)* și *Intermezzo (Lento)* venind din suită, *Scherzo (Allegretto)* și *Finale (Allegretto)*, din sonată. Reține atenția, de asemenea, prin expresia sa profundă, meditativă, filozofică (în special părțile lente, dintre care *Fuga* se distinge în mod deosebit prin arhitectura sa măiestrită, o construcție impecabilă), prin intonațiile desprinse din fondul spiritualității ruse.

Toate acestea (sonatele, trio-ul, cvintetul) sunt lucrări izolate în creația de cameră a lui Sostakovici, ce pun în evidență și mai pregnant coloana celor cincisprezece cvartete de coarde ce se înalță semet, asemeni celei simfonice, într-o mare varietate a alcătuirilor, melodice, armonice și polifonice, într-o permanentă căutare a purității expresiei, a esenței, printr-o perfecționare continuă a dramaturgiilor și integrarea lor în complexitatea devenirilor camerale contemporane.

Astfel, *Cvartetul nr. 1, în do major, opus 49 (1939)*, este o arhitectură cvadripartită (*Moderato, Moderato, Allegro molto, Allegro*), miniaturală, cu sonorități transparente, în care compozitorul „a năzuit să redea scene din copilărie, oarecum naive, luminoase, primăvăratice asociate cu buna dispoziție”¹¹³. Aici, ca și în alte lucrări ale acestei perioade, apare tendința spre simplitate, cantabilitate și claritate în construcția melodică și armonică. Acestea pot fi observate mai ales în partea a doua, *Moderato*, o temă cu variațiuni, cu elemente intonaționale ruse și în partea a treia, *Allegretto molto*, un scherzo ce se desfășoară în caracter de barcarolă, o pagină muzicală de excepție în creația compozitorului.

Cvartetul nr. 2 în la major, opus 68 (1944), relevă maturizarea profundă produsă în gândirea simfonică sostakoviciană. *Cvartetul* este o lucrare lirico-dramatică complexă, în cele patru secțiuni: *Uvertura (Moderato)*, *Recitativ și romanță (Adagio)*, *Vals (Allegro)* și *Tema cu variațiuni (Adagio)*, urmărindu-se redarea unui conținut conflictual psihologic, caracteriologic, într-o expresie melodică simplă, de specificitate rusă. O splendidă pagină muzicală este partea a doua, *Recitativ și romanță*, cu desfășurări rubato în prima și ultima secțiune,



ce realizează un puternic contrast cu *Valsul* și *Finalul*.

¹¹³ Dmitri Sostakovici, în: *D. Sostakovici, Sărbătorile sovietice*, tom treisprezece, cvarteti no. 1-8, partitura. Izdatelstvo, „Muzika”, Moscova, 1979.

În *Cvartetul nr. 3, în fa major, opus 73* (1946), Sostakovici ajunge la o gândire cvartetistică elevată, conferind acestui ansamblu dimensiuni și sonorități simfonice. Mai mult, s-ar putea spune că creează un adevărat prototip, prin concentrarea și potențarea expresiei, încadrând între cele două părți lirice, trei secțiuni dramatice, cele cinci părți (*Allegretto, Moderato con moto, Allegro non troppo, Adagio, Moderato*) determinând o construcție monumentală pe măsura stilului compozitorului.

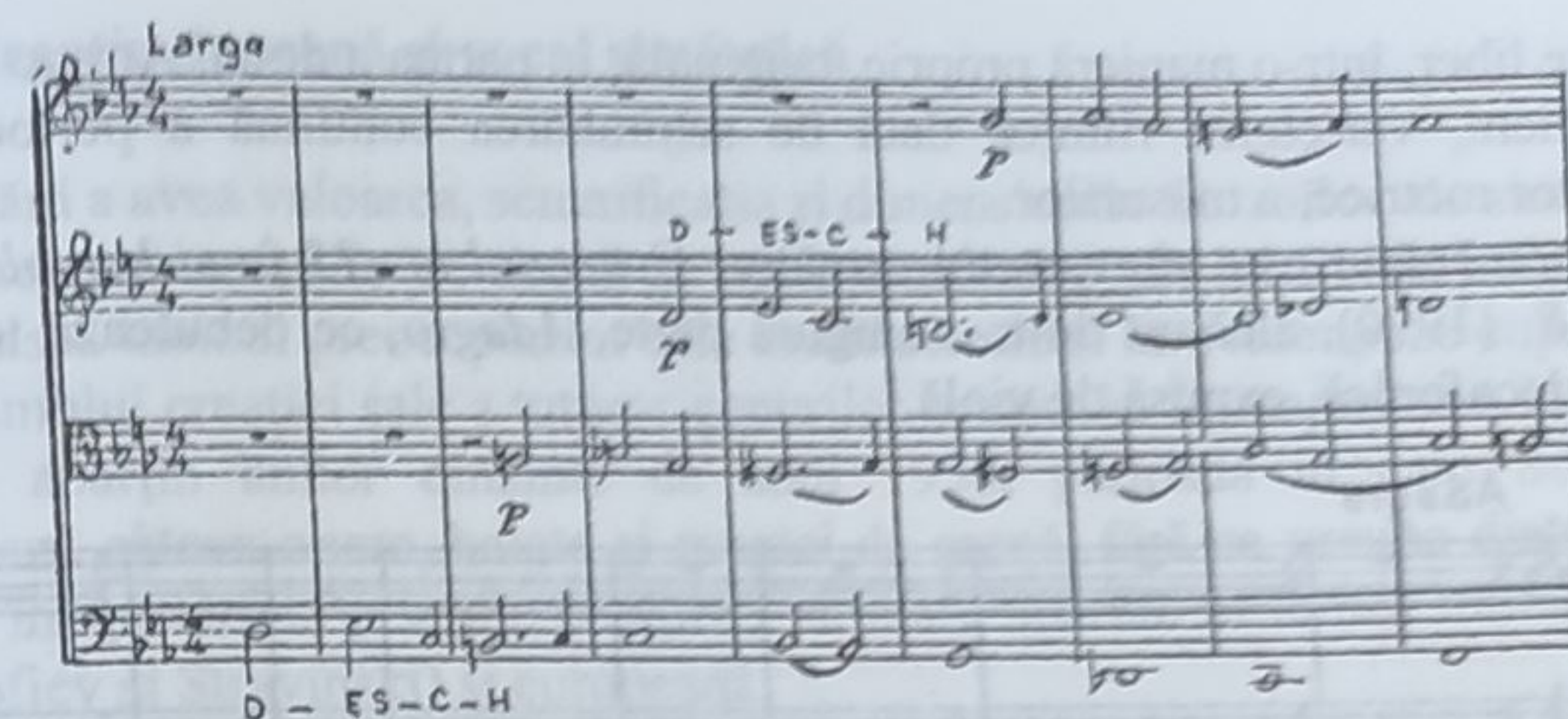
Într-o concepție asemănătoare sunt realizate și unele din cvartetele care au urmat. De pildă, *Cvartetul nr. 5 în si bemol major, opus 92* (1952), alcătuit din trei părți (*Allegro non troppo, Andante, Moderato*), relevă un cadru dramatic simfonizat, dominat de expresia tragică, acțiunea fiind continuată în *Cvartetul nr. 6, în sol major, opus 101* (1956), în patru părți (*Allegretto, Moderato con moto, Lento, Lento*) ce se încheie, toate, cu aceeași formulă cadențială. Și din nou o passacaglia, în partea a treia *Lento*, cu șase variațiuni, ce rețin atenția prin măiestria realizării.

Între acestea se află *Cvartetul nr. 4, în re major, opus 83* (1949), ce afirmă o nouă tendință stilistică în creația lui Sostakovici, oarecum opusă celei din *Cvartetul nr. 3*. Construcția cvadripartită (*Allegretto, Andantino, Allegretto, Allegretto*). *Cvartetul nr. 4* este liric, cu o expresie senină, în care predomină caracterul pastoral, cantabilitatea și o permanentă senzație de voie bună și optimism, iar scriitura este simplă.

Această viziune estetică și concepție stilistică este reluată însă în *Cvartetul nr. 7, în fa diez minor, opus 108* (1960), gândit monopartit ca o amplă formă de sonată, cele trei părți (*Allegretto, Lento, Allegro*) având o desfășurare neîntreruptă, dinamică, la baza cvartetului stând viziunea din ideea muzicală inițială.

Transparența sonorităților, simplitatea scriiturii, profunzimea expresiei, lapidaritatea și concizia (întregul cvartet durează cca. 12 minute), sunt doar câteva dintre calitățile unuia dintre cele mai izbutite creații ale compozitorului.

Și din nou o creație de excepție, *Cvartetul nr. 8, în do minor, opus 110* (1960), compus în doar trei zile (12-14 iulie), având dedicația: „Memoriei jertfelor fascismului și războiului”. O lucrare monumentală prin profunzimea expresiei, prin concepția monolitică (părțile se leagă între ele prin „attacca”), prin marea varietate tematică (pentru prima dată în creația sa Sostakovici citează teme și aduce intonații din Simfoniile: nr. 1, 5, 10 și 11, din opera *Katerina Ismailova* și din *Trio*), unitatea întregului ciclu fiind asigurată de prezența în toate cele patru părți (*Largo, Allegro molto, Allegretto, Largo, Largo*) a motivului D-eS-C-H (anagrama numelui compozitorului),

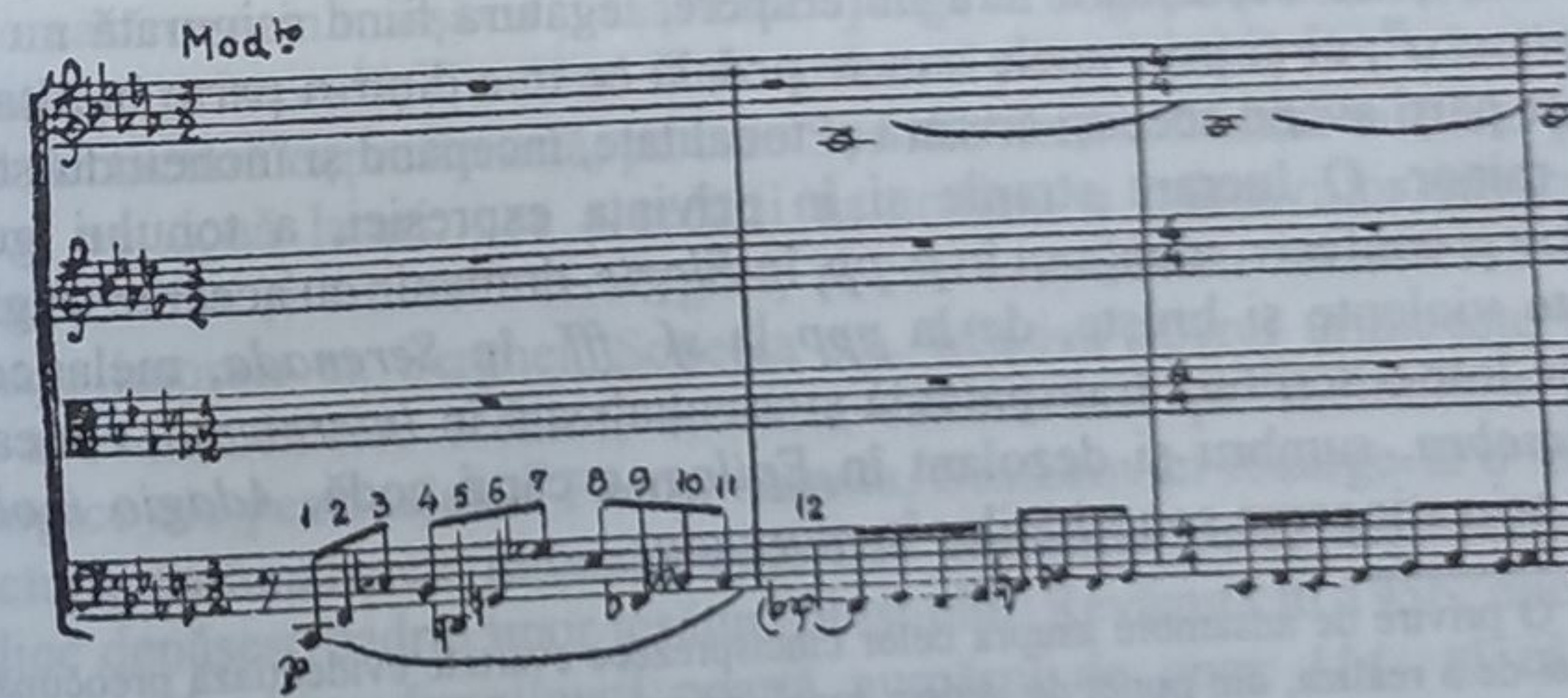


lucrării dându-i denumirea de „Cvartetul autobiografic”¹¹⁴. Factura simfonică a cvartetului, l-a determinat pe compozitor să-l transcrie și pentru orchestră.

O dramaturgie similară este realizată și în următoarele două cvartete, *Cvartetul nr. 9 în mi bemol major, opus 117* (1964), alcătuit din cinci părți (*Moderato con moto, Adagio, Allegretto, Adagio Allegro*) legate, prin „attacca”, ultima cu o desfășurare amplă, și *Cvartetul nr. 10, în la bemol major, opus 118* (1964), în patru părți (*Andante, Allegretto furioso, Adagio, Allegretto*), ultimele două fiind legate una de alta prin același procedeu „attacca”, ambele lucrări remarcându-se prin simplitatea scriiturii din ce în ce mai purificată, mai rafinată.

Următorul, *Cvartetul nr. 11, în fa minor, opus 122* (1966), este o suită de cea mai autentică factură, alcătuită din șapte părți: *Introducere (Andantino)*, cu dese schimbări de măsură, *Scherzo (Allegretto în 2/4)*, *Recitativ (Adagio, o pagină concentrată de numai douăzeci de măsuri)*, *Studiu (Allegro)*, *Humoresca (Allegro)*, *Elegia (Adagio)* și *Final (Moderato)*, ce se cântă fără întrerupere, conform indicației „attacca” notată de autor la sfârșitul primelor șase părți.

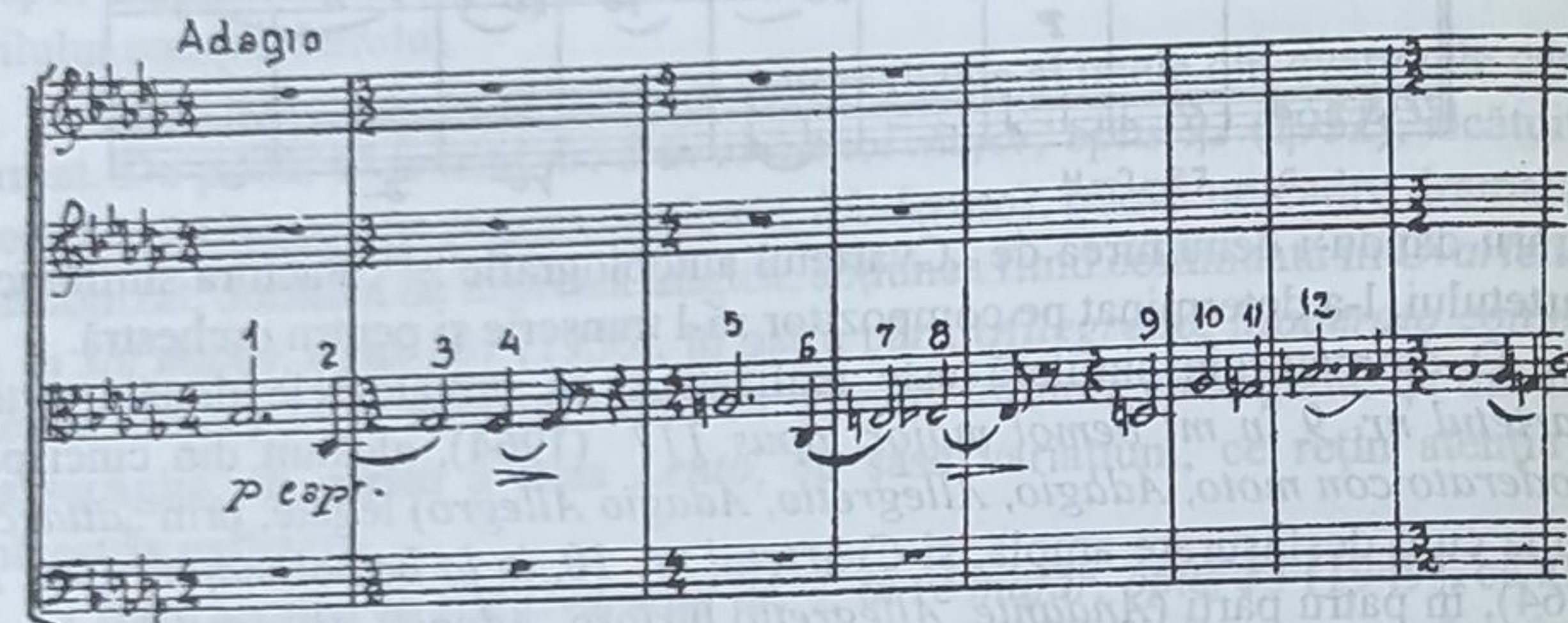
Cvartetul nr. 12 în re bemol major, opus 133 (1968), alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegretto*), atrage atenția prin structura sa bipartită, prin simplificarea și esențializarea expresiei, prin puritatea sonorităților obținute din maxima rafinare a scriiturii, prin elaboarea riguroasă impusă de structurile melodice serial-dodecafonice grefate pe tonalitatea re bemol major în prima parte,



¹¹⁴ I.B.Keldiș, în: *Sovetskaia muzika*, nr. 12, 1960.

și tratate liber, într-o manieră proprie, originală, în partea a doua. Atrage atenția, de asemeni, varietatea ritmică dată de schimbarea continuă a periodicității accentelor metrice, a măsurilor.

Asemănător este și cvartetul următor, *Cvartetul nr. 13 în si bemol minor, opus 138* (1970), alcătuit dintr-o singură parte, *Adagio*, ce debutează tot cu o serie dodecafonică, expusă de violă,



dedusă însă din tonalitate, tratată tonal, într-o desfășurare poetică, meditativă și dramatică.

În *Cvartetul nr. 14, în fa diez major, opus 142* (1973) alcătuit din trei părți (*Allegretto, Adagio, Allegretto*), Sostakovici revine la tipul de cvartet de expresie romantică, predominantă fiind coordonata lirico-meditativă. Revine, de asemeni, la un melodism de factură rusă, atât în alcătuirile intonaționale, cât și în expresia epică. Își păstrează însă stilul, claritatea scriiturii, discursul polifonic, varietatea structurilor ritmice, unitatea tematică, expresia lapidară, aforistică.

Cvartetul nr. 15, în mi bemol minor, opus 144 (1974) – sfârșit de coloană sonoră camerală sostakoviciană¹¹⁵ – este de o stranie realizare muzicală. Ar putea fi denumit *Cvartetul Adagio*, având în vedere că toate cele șase părți care îl alcătuiesc: *Elegie, Serenada, Intermezzo, Nocturna, Marș funebru* și *Epilog*, se desfășoară în *Adagio*. Este cel mai lung dintre cvartetele lui Sostakovici (durează 37 minute) și se desfășoară fără întrerupere, legătura fiind asigurată nu numai prin „*attacca*”, ci și prin unele sunete pedală ce trec dintr-o parte în alta, toate cele șase părți având aceeași armură și tonalitate, începând și încheindu-se în mi bemol minor. O lucrare stranie și în privința expresiei, a tonului general: meditativ și confesiv, menținut în *p, pp*, în *Elegie*, dramatic cu accente tragice, cu contraste violente și bruște, de la *ppp* la *sf fff* în *Serenada*, melancolic și nostalgic într-o scriitură transparentă și esențializată în *Intermezzo*, evocator în *Marș funebru*, sumbru și dezolant în *Epilog*, a cărui codă, *Adagio molto*, se termină prin stingerea sonorităților în *morendo*.

¹¹⁵ O privire de ansamblu asupra celor cincisprezece cvartete evidențiază preocuparea lui Sostakovici de a realiza, din punct de vedere tonal, cercul cvintelor. Pornind coborât de la *Do*, trece prin *Fa, Si* etc. și se oprește la mi bemol minor, relativă lui Sol bemol major.

Creația de scenă și vocal simfonică

Fără a avea valoarea, semnificația și dimensiunile filozofice ale simfoniilor și cvartetelor, creațiile de scenă și vocal-simfonice ale lui Sostakovici vin să întregască tabloul preocupărilor sale multilaterale și să evidențieze cuprinderea în ansamblul creației sale a tuturor genurilor muzicale. În majoritatea lor, aceste lucrări aparțin anilor dinainte de anul 1950, perioadă în care Sostakovici realizează câteva opere, baleturi și muzici de scenă, fără ca vreuna dintre ele să atingă înălțimile de pisc ale creațiilor similare apărute în lumea muzicală rusă (Prokofiev și Stravinski) și europeană.

Prima dintre acestea a fost *Nos (Nasul), opus 15* (1928), o operă în trei acte și zece tablouri, după nuvela lui N. Gogol, cu o acțiune complexă și încărcată, cu multe personaje (50), cor mixt și orchestră, o satiră muzicală fantastică la adresa epocii țarului Nicolae I, realizată cu mijloace moderne (partidele vocale depășesc intervalica tradițională, iar înălțimile armonice ies și ele din obișnuit). Opera se remarcă prin „conținutul” său simfonic, orchestra în alcătuirea sa complexă (la care se adaugă și pianul) având rol principal în desfășurarea acțiunii. Surprinzătoare *divisi* ale corzilor, până la cincisprezece portative, percuția amplă din *Antract* (nr. 4, act. I), în exclusivitate, fără nici un alt instrument, vorbirea ritmată, corurile vorbite „armonic” și „polifonic”, libertatea înălțimilor armonice; sunt doar câteva dintre elementele ce au făcut ca opera să nu fie înțeleasă, la premiera care a avut loc la Leningrad, la 18 ianuarie 1930.

Muzica de scenă la piesa *Ploșnița* de Maiakovski (1929), *Secolul de aur, opus 22* (1930), balet în trei acte, muzica de scenă la piesa *Pământ înțelenit* de Gorbenco (1930), *Șurubul, opus 27* (1931), balet în trei acte și muzica la piesa *Guvernează Britania*, de A. Piotrovski (1931), sunt lucrările destinate scenei, premergătoare următoarelor opere, *Lady Macbeth din județul Mzensk (Katerina Izmailova), opus 29* (1930–1932). Aceasta este o operă în patru acte, după nuvela cu același nume de Leskov, „o tragedie satirică”, după cum o intitulează Sostakovici, de mari proporții, în care este redată tragedia unei femei, o negustoreasă ce prin mârșăvii și asasinate ajunge la bogăție și mărire, dar decade într-o societate imorală, ajungând să fie aruncată peste bordul vieții, în ocean. Un subiect de factură expresionistă, pe care Sostakovici l-a ilustrat muzical punând accentul pe două laturi: cea a redării naturaliste a mârșăviilor săvârșite de Katerina Lvova și amantul ei Serghei, și cea a satirizării caricaturale a unor personaje imorale ca Serghei, Sonetka ș.a. Muzica operei urmărește redarea fidelă a evenimentelor scenice, accentul căzând însă pe sublinierea trăirilor psihologice ale personajelor. Pentru aceasta, Sostakovici recurge la o melodică de factură națională cu intonații specifice românei ruse, deși construcțiile melodice depășesc cadrul unor țesături obișnuite. Revăzută în 1956, opera *Lady Macbeth (Katerina Izmailova)* poartă numărul de *opus 114* și câștigă în profunzime, în simfonism, în veridicitate și calitate dramaturgică. După această

operă, Sostakovici mai creează muzica de scenă la tragedia *Hamlet* de Shakespeare, *opus 32* (1932), muzica la spectacolul *Comedia umană* după Balzac, *opus 37* (1934), *Pârâiașul cristalin*, *opus 39* (1934), balet în trei acte, muzica la tragedia *Regele Lear*, *opus 58* (1940) și alte lucrări, de mai mică însemnătate în ansamblul creației sale.

Se cuvine a fi menționată opereta *Moscova Ceremuski*, *opus 105* (1958), o savuroasă comedie muzicală ce s-a bucurat de un imens succes în lumea muzicală.

Se cuvine, de asemeni, a fi menționate și cele două lucrări vocal simfonice, *Cântarea pădurilor*, *opus 81* (1949), un oratoriu pentru soliști, cor mixt, cor de copii și orchestră, o lucrare monumentală pe versuri de E. Dolmatovski și cantata *Deasupra patriei noastre strălucește soarele*, *opus 90* (1952), două lucrări ce îl recomandă pe Sostakovici și alături de celelalte, îl impun în rândul celor mai mari creatori contemporani.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Trăind și desfășurându-și activitatea în cea mai agitată perioadă a istoriei muzicii, Dmitri Sostakovici și-a definit încă de la început stilul și concepția estetică, pe care, le-a menținut până la sfârșitul vieții, fără teama desuetudinii, în afara căutărilor sterile și găselnițelor avangardiste, muzica sa impunându-l în rândul celor mai de seamă continuatori ai unor valoroase tradiții și creatori contemporani. Fără a căuta originalitatea cu orice preț, Sostakovici a mers pe drumul lui Bach, Beethoven, Musorgski, Ceaikovski, Mahler și Skriabin, făurindu-și un limbaj muzical propriu, capabil să asigure comprehensibilitatea mesajului său artistic, de către contemporani.

Astfel că nu suntem surprinși că Sostakovici utilizează genurile și formele muzicale tradiționale, pe care le remodelează într-o concepție nouă, că la baza discursului său muzical stau melodia și armonia, în alcătuirii clasic-romantice, cu multe, foarte multe intonații naționale ruse, fără a fi preocupat de citatul folcloric.

Discursul său muzical este diatonic, cu predominarea înlănțuirilor tonomodale, cu excepția lucrărilor create în perioada anilor 1968–1970, când compozitorul „a cochetat” cu serialismul dodecafonic, fără a fi rămas subjugat de acesta. Cantabilitatea și vocalitatea muzicii sale își au sorginea în natura sensibilă, lirică a compozitorului, în opțiunea sa pentru simfonismul melodic, într-o expunere predilect polifonică, de factură lineară, încadrată în angrenaje și agregate armonice tonale, modale, politonale și polimodale, în dezvoltările tematice măiestrite, cu tendințe spre culminații, în însăși rațiunea de a fi a muzicii sale.

Paleta timbrală sostakoviciană este și ea caracteristică și contribuie la definirea stilistică a muzicii sale. Pentru Sostakovici, orchestra este un conglomerat capabil să tălmăcească drame complexe. De aceea o folosește în cele mai variate combinații, forme și modalități, realizând o adevărată demonstrație de măiestrie și virtuozitate, întreaga sa creație oferindu-se ca un valoros tezaur încă prea puțin cercetat de contemporani. O operă imensă ce face din Sostakovici, unul din cei mai reprezentativi muzicieni ai secolului al XX-lea.

Particularități stilistice proprii relevă și creația lui NICOLAI MIASKOVSKI (1881–1950), muzicianul care a exercitat o puternică influență asupra dezvoltării muzicii naționale ruse de factură romantică din prima jumătate a secolului XX.

Elev al lui Liadov, Glier și Rimski-Korsakov, la Conservatorul din Petersburg, Miaskovski a fost atras de genurile muzicale instrumentale (simfonice și de cameră), fiind influențat, la început, de romantismul german, după care se aproprie de stilul lui Ceaikovski, Glazunov și Skriabin, devenind unul din cei mai mari simfoniști ai epocii sale.

Fără a avea originalitatea lui Prokofiev și Sostakovici, muzica lui Miaskovski se distinge prin intimismul său, prin tonul confesiv nostalgic. Predomină meditația filozofică și sentimentul tragic, creația sa, numeroasă și cuprinzătoare în planul genurilor muzicale abordate, reflectând drumul complicat și plin de ezitări pe care l-a parcurs de-a lungul activității creatoare.

Autor a 27 simfonii, inegale ca valoare (*Simfoniile I, a II-a, a III-a și a IV-a* au o expresie sumbră, apăsătoare și sunt scrise într-un stil eclectic; *Simfonia a V-a* și *a XXI-a* au teme de inspirație populară; *Simfonia a VI-a* citează cântecele revoluționare franceze *La Carmagnole* și *Ca ira*; *Simfoniile a X-a* și *a XIII-a* sunt ermetice și dominate de subiectivism; *Simfoniile a XXI-a* și *a XVI-a* sunt încercări naive de redare a realității prin surpinderea unor evenimente nesemnificative; *Simfoniile a XXI-a* și *a XXV-a* sunt meditative; *Simfonia a XXVII-a*, ultima, viguroasă și optimistă, este dominată de lirism și meditație filozofică, lucrarea fiind consacrată temei eterne, a vieții și morții. La acestea se adaugă alte lucrări simfonice, concerte (pentru vioară și orchestră, pentru violoncel și orchestră), 13 cvartete de coarde, 6 sonate pentru pian, 2 sonate pentru violoncel și pian, numeroase melodii (cântece și române) etc. Profesor de compoziție la Conservatorul din Moscova din anul 1920, Miaskovski – unul dintre cei mai apropiați prieteni ai lui Prokofiev – își înscrie numele în rândul celor mai de seamă muzicieni din prima jumătate a secolului nostru.

Și totuși, dinamica înnoirilor se împlinește mai puțin pe linia romantică și mai mult pe linia folclorică, prin noua dimensiune dată muzicii ruse de folclor, de potențarea artistică superioară la nivelul profesionalismului muzical a substanței tematice, a elementelor particularizant-stilistice oferite de varietatea melodică, ritmică și armonică a sonanței populare arhaice.

Pe această cale a pășit, la începutul secolului al XX-lea, un singur muzician rus de excepție, Igor Stravinski, care nu a urmat Conservatorul, formându-se mai mult autodidact, dar care a beneficiat temporar de îndrumarea competentă, influență și pertinentă a lui Rimski-Korsakov. Investigarea în adâncime a folclorului, trecând dincolo de aparențe, a determinat noua funcționalitate a acestuia, sinteza realizată de Stravinski fiind atât de personală și de originală, încât arta sa se înscrie în muzica universală ca un adevărat fenomen, „Fenomenul Stravinski”, moment referențial, de răscruce în muzica modernă contemporană. Căci nimeni până acum nu a egalat performanțele sale.¹¹⁶

IGOR STRAVINSKI (1882–1971)

„Când stai la poalele muntelui e greu să-i privești culmea.
La fel e și cu muzica – dacă nu există o distanță în timp, este
greu să o apreciezi”.

IGOR STRAVINSKI

Alături de Schönberg, Igor Stravinski¹¹⁷ este una dintre marile prezențe ale secolului nostru, un pol al muzicii contemporane. Apariția lui pe firmamentul

¹¹⁶ O abordare mai net acuzată a folclorului se produce după anul 1917, în condițiile existenței statului sovietic multinațional, când și republicile unionale aduc în marele concert al popoarelor, specificitatea folclorului armean, turcmean, azerbaidjan, moldovean, kirghiz etc., prin reprezentanți de seamă ca: Haciaturian, Tigranian, Paliașvili, Peicu, Tzindadze ș.a.

¹¹⁷ S-a născut la 18 iunie 1882, în localitatea Oranienbaum, lângă Petersburg, dintr-o familie de muzicieni, fiind fiul Annei (pianistă) și al lui Feodor Stravinski (bas-bariton la opera din Petersburg). Deși a început să studieze muzica la vârsta de 9 ani, Igor a fost îndrumat spre științele juridice, absolvind în 1905 Facultatea de drept a Universității din Petersburg, în paralel aprofundând muzica singur, compunând *Scherzo*, *Tarantela* ș.a. Între 1903 și 1908 studiază în particular cu Rimski-Korsakov, aprofundând orchestrația și formele muzicale. Sub îndrumarea lui Rimski-Korsakov compune *Faunul și păstorița* (1907) și *Focuri de artificii* (1908). Întâlnirea (în 1907) cu Diaghilev este hotărâtoare în evoluția sa următoare. Compune *Pasărea de foc* (1909), *Petrușka* (1910) și *Sfințirea primăverii* (1913), care se înscriu ca evenimente de excepție în viața muzicală a Parisului. În 1915, Stravinski părăsește Rusia stabilindu-se temporar în Franța (1915), în Spania (1915–1916), în Italia (1917) și Elveția (1917–1918), după care în 1919 revine la Paris, unde se stabilește primind cetățenia franceză, în 1934. În anul 1939 este invitat în S.U.A., la Universitatea Harvard din Boston, unde ține un curs de poetică muzicală. Izbucnirea celui de al doilea război mondial l-a determinat pe Stravinski să rămână în S.U.A. devenind, din 1945, cetățean american. Continuându-și activitatea artistică, Stravinski compune în cele mai variate stiluri, întreprinde turnee de concerte în Europa și America, sfârșind cu cel din 1971, întrerupt în U.R.S.S. (urma să dirijeze și la București), în care starea sănătății sale s-a înrăutățit brusc. A murit la New-York, la 6 aprilie 1971.

european a produs senzație și a atras atenția lumii occidentale prin modernitatea muzicii sale, o muzică fundamentată pe accepțiunile modalismului primelor decenii ale secolului al XX-lea, născut și el din „necesitatea de a depăși clasicul sistem tonal, bazat pe gama majoră și minoră de șapte sunete”¹¹⁸. Itinerariul lui Stravinski este o linie paradoxală ce pleacă din Petersburgul muzical, trece prin Paris și Elveția și se sfârșește în S.U.A., în California. Dar, spre deosebire de Skriabin, Stravinski este muzicianul care nu s-a prelevat de romantism¹¹⁹ și a rămas, multă vreme, indiferent la elanul noului univers sonor central și vest-european. Aspirația sa îl orienta aiurea, căci, asemeni altor contemporani, compozitori ca el (Janáček, Bartók, Enescu, Sibelius, Szymanowski și de Falla), Stravinski avea nostalgia folclorului arhaic, era fascinat de valorile lui suprapuse, purtând patina secolelor ca pe un inefabil însemn de noblete. Dar, spre deosebire de contemporanii săi, Stravinski nu cercetează folclorul, nu îl citează decât foarte rar, în schimb posedă uimitoarea capacitate de invenție, care „totuși ancorată în unele amintiri folclorice inconștiente”, după expresia compozitorului, determină configurația arhetipală folclorică de expresie arhaică rusă a muzicii sale. O uimitoare capacitate de invenție ce i-a permis trecerea cu o fantastică ușurință de la o manieră de compoziție la alta, de la complexe ritmice, modale, politonale și melodice folclorice, la cele mai variate structuri muzicale preclasice și clasice, ajungând până la cercetările din domeniul jazz-ului și ale muzicii seriale. Spirit permanent căutător, Igor Stravinski – „compozitorulameleon” sau „muzicianul cu 1001 de fețe”, cum i s-a mai spus – realizează în creația sa o adevărată enciclopedie stilistică muzicală europeană, ce poartă însă pecetea stilului său omogen și individualizat, conferită de ineditul concepțiilor sale estetice, al sonorităților, efectelor și tehnicilor sale de compoziție, prin acestea exercitând o influență hotărâtoare în evoluția și dezvoltarea muzicii contemporane.

DIN GÂNDIREA ESTETICĂ STRAVINSKIANĂ

Interpretarea muzicologică a creației lui Igor Stravinski se desfășoară sub semnul derutei provocate, pe de o parte, de surprinzătoarele, dese și inexplicabile schimbări stilistice la care a fost supusă muzica sa; pe de altă parte, de fondul concepțiilor sale estetice, unele deduse din structura și semantica lucrărilor muzicale, altele formulate în scrierile sale teoretice; *Cronique de ma vie* (1935), *Poétique musicale* (1939) și în convorbirile cu Robert Craft cuprinse în

¹¹⁸ Roman Vlad. *Stravinski*. Editura Muzicală, București, 1967, pag. 8.

¹¹⁹ „Romantismul însă este străin muzicii mele; ea își are rădăcinile înfipte în muzica franceză medievală”, spunea Stravinski în 1962. Vezi: *Muzica*. Revista a Uniunii Compozitorilor, An XII, Nr. 12, 1962, pag. 73.

Cronicle of a Friendship (1968-1971). Parcurgând aceste scrieri, cititorul meloman este frapat de contrastul puternic ce apare între ideile estetice formulate și fondul emoțional al muzicii sale (indiferent de lucrare, de stilul abordat și de perioada în care a fost creată).

Condescendent față de profesorul său, Stravinski subliniază de la început rolul hotărâtor pe care l-a avut acesta în formarea sa, precum și necesitatea pregătirii temeinice a tânărului muzician sub îndrumarea calificată a unui maestru. „Cunoștințele tehnice dobândite sub îndrumarea calificată lui Rimski-Korsakov mi-au dat o bază solidă, de o valoare incalculabilă, cu care am putut mai târziu să-mi formez și să-mi dezvolt meșteșugul meu – spune Stravinski în *Cronique de ma vie*. Indiferent de domeniu, nu există decât un singur drum pentru începător; el trebuie să accepte o disciplină din afară, dar numai ca un mijloc de deschidere a drumului său și de a se întări pe sine în metoda personală de exprimare”¹²⁰.

Într-adevăr, „numai ca un mijloc de deschidere a drumului”, deoarece Stravinski nu urmează întru totul linia estetică a lui Rimski-Korsakov. Viziunea sa asupra muzicii este speculativ-filozofică și este vecină cu cea formulată de E. Hanslick, pentru că iată ce spune în aceeași carte, doar după numai câteva pagini: „Eu consider muzica, prin esența ei, neputincioasă de a exprima ceva: un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii etc. Expresia nu a fost niciodată proprietatea immanentă a muzicii și nu a putut condiționa în nici un caz rațiunea ei de a fi. Dacă, așa cum se întâmplă aproape întotdeauna, muzica pare să exprime ceva, este de fapt o iluzie și nicidecum o realitate. Nu este decât un element adițional care, printr-o înțelegere tacită și interesată, i-a fost împrumutat, i-a fost impus, ca o etichetă, ca un protocol, în sfârșit un aspect exterior care, din obișnuință și inconștiență, a ajuns să fie confundat de noi cu esența însăși”¹²¹. Dar Stravinski nu se oprește aici cu considerațiile sale, astfel că teoria sa este dusă mai departe și dezvoltată în așa numitul constructivism. În continuare el scrie: „Muzica este singurul domeniu în care omul realizează prezentul... Fenomenul muzicii ne-a fost dat cu singurul scop de a pune ordine în lucrurile, și, mai ales, ordine între om și timp. Pentru a se realiza se cere în mod necesar o construcție. În momentul în care s-a desăvârșit construcția și s-a obținut ordinea, totul a fost spus. Ar fi zadarnic să se caute și să se aștepte altceva. Tocmai această construcție, această ordine la care s-a ajuns este cea care produce în noi o emoție cu totul deosebită, neavând nimic comun cu senzațiile și cu reacțiile noastre datorate impresiilor vieții cotidiene. Nu se poate preciza senzația produsă de muzică, decât identificând-o cu aceea pe care o provoacă în noi contemplația unui joc de forme, arhitectura. Goethe a înțeles bine acest lucru, când spunea că arhitectura este o muzică pietrificată”¹²². Așadar, după Stravinski – parafrazându-l pe Goethe – muzica este o arhitectură sonoră și nimic altceva, pentru că el construiește, și construiește cu o uimitoare virtuozitate de artizan,

¹²⁰ Stravinski, Igor. *Chronique de ma vie*, Paris, Denoël et Steel, 1935, pag. 10.

¹²¹ I. Stravinski, op. cit., pag. 16.

¹²² Stravinski, Igor, op. cit., pag. 16-17.

animat de plăcerea și satisfacția realizării arhitecturii sonore, care este cu atât mai trainică, mai durabilă și mai frumoasă, cu cât aranjarea structurilor sonore și „jocul de forme” este mai aproape de ideal. Pentru el, „fenomenul muzical nu este altceva decât un fenomen de speculație”¹²³ și „orice muzică nu este decât o succesiune de impulsuri care converg către un punct definit de repaus, iar a compune înseamnă a pune în ordine un anumit număr de sunete conform anumitor raporturi de intervale”¹²⁴, în timp ce compozitorul nu este altceva decât „un inventator de muzică”¹²⁵.

Aceste idei par bizare, totuși, pentru un muzician de anvergura lui Stravinski; mai ales că ele au fost contrazise nu numai de creația sa muzicală, în care melomanii de diferite vârste și convingeri estetice realizează interesante trăiri emoționale și descoperă corespondențe ideatice variate (sentimentale, psihologice, descriptive, evocatoare) de o elevată încărcătură semantică, ci și de unele explicații pe care Stravinski le-a formulat și le-a comunicat în diverse împrejurări.

Începutul acestor explicații se află în *Poetica muzicală*, pe care autorul o încheie astfel: „Căci unitatea operei își are răsunetul. Ecoul ei, pe care sufletul nostru îl percepe, răsună din ce în ce mai aproape. Opera desăvârșită se răspândește deci pentru a comunica și se reîntoarce, în sfârșit, către principiul ei. Ciclul se încheie atunci. Și astfel, muzica ne apare ca un element de comuniune cu aproapele și cu Ființa”¹²⁶. În felul acesta, Stravinski recunoaște capacitatea muzicii de a comunica (ce anume, nu precizează), de a se constitui „ca un element de comuniune cu aproapele”, subliniindu-i astfel funcția estetică și etică, însăși rațiunea de a fi.

Adeziunea la expresie și emoționalitate apare mult mai net afirmată în 1945, când Stravinski (avea 63 de ani!), în programul unui concert al Societății simfonice din New-York, scria despre *Simfonia în trei mișcări*: „Simfonia nu are la bază nici un program și va fi zadarnic să se caute în lucrarea mea așa ceva. Dar e posibil ca impresiile vremii noastre dificile, cu evenimentele ei zguduitoare și schimbătoare, ale disperării și speranței care le însoțesc, tensiunile nervoase pe care le provoacă și destinderea care urmează să fi lăsat urme în această simfonie”¹²⁷, admitând astfel existența unei legături, a unui raport ce se poate stabili între realizarea muzicală și conținutul ei emoțional.

Asupra expresiei muzicii, Stravinski revine și în anul 1962, în convorbirile cu Robert Craft, spunând: „această afirmație privind expresia (sau non-expresia) era pur și simplu un mod de a spune că muzica este supra-personală și super-reală și prin urmare mai presus de semnificațiile și descrierile verbale. Aceasta se îndreaptă împotriva concepției că un fragment muzical ar fi în realitate o idee

¹²³ Stravinski, Igor. *Poetica muzicală*. Editura Muzicală, București, 1967, pag. 29.

¹²⁴ Ibid, pag. 38-39.

¹²⁵ Ibid, pag. 55.

¹²⁷ Vezi: Vancea Zeno, *La centenarul nașterii lui Igor Stravinski* în: *Muzica*, revistă a

Uniunii Compozitorilor, Nr. 11, octombrie 1982, pag. 11.

¹²⁶ Stravinski, Igor. *Poetica muzicală*, op. cit., pag. 115.

transcendentală exprimată în termeni muzicali, cu implicația de *reductio ad absurdum*, că trebuie să existe o corespondență strânsă între sentimentele compozitorului și ceea ce el scrie... Opera unui compozitor este încoronarea sentimentelor sale și, firește, ea le poate exprima sau simboliza chiar și când compozitorul nu este conștient de aceasta”¹²⁸

Evident că Stravinski se contrazice, că în gândirea sa estetică între unele dintre ideile sale și mai ales între acestea și în întreaga sa creație există o nepotrivire, o contradicție. Numai între unele dintre idei pentru că, în general, scrierile sale (ne gândim mai ales la *Poetica muzicală*¹²⁹) sunt adevărate contribuții ce vin să îmbogățescă gândirea estetică și muzicologică contemporană.

CREAȚIA

Stravinski nu a avut precocitatea lui Prokofiev sau Sostakovici; a dispus, în schimb, de o capacitate de asimilare și de invenție uluitoare, ceea ce i-a permis ca, în scurt timp de la debutul său componistic, să devină unul dintre polii principali ai muzicii moderne, impunându-se ca un adevărat fenomen, opera sa constituindu-se într-o imensă frescă extrem de mozaicată, spre care își îndreaptă privirile cele mai cutezătoare spirite ale muzicii contemporane. Îi este caracteristică inconsecvența stilistică, permanenta căutare de sonorități inedite, de forme și genuri muzicale noi, astfel că, punând în centrul preocupărilor sale ritmul, ajunge la rezultate spectaculoase ce-l individualizează nu numai în cadrul culturii muzicale ruse și sovietice, ci și în ansamblul culturilor muzicale europene din prima jumătate a secolului nostru. Nu pierde din vedere nici melodia, pentru că „melodia – după opiniile sale – trebuie să-și păstreze locul în vârful elementelor care alcătuiesc muzica”¹³⁰ dar nu îl atrage și nu îl interesează din punct de vedere semantic (ca pe antecesorii săi ruși), ci numai sub aspectul complexității și al varietăților ritmice, acesta fiind cel mai aproape de gândirea și simțirea sa muzicală. Așadar, indiferent de perioada sau stilul în care a fost realizată o lucrare sau alta¹³¹, creația lui Stravinski se află întotdeauna sub

¹²⁸ Stravinski, Igor, *Expositions and Developments*, London, 1962, pag. 101.

¹²⁹ *Poetica muzicală* (1945), un ciclu de șase prelegeri de estetică muzicală (*Luară de contact, Despre fenomenul muzical, Despre compoziția muzicală, Tipologia muzicală, Despre execuție, Epilog*), ținute de Stravinski în 1938, la catedra „Charles Eliot Norton” a Universității Harvard din Boston, S.U.A.

¹³⁰ Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, pag. 42.

¹³¹ În cercetarea „Fenomenului Stravinski”, muzicologii au stabilit două periodizări: a) geografică, după locul unde a trăit și creat Stravinski (rusă, elvețiană, franceză și americană) și b) stilistică (folclorică, neoclasică și serial dodecafonică), în linii mari ele suprapunându-se (rusă-folclorică; elvețiană și franceză-folclorică și neoclasică; americană-neoclasică și serial dodecafonică).

semnul aceluiași „neastâmpăr ritmic”, care îi conferă individualitate, unicitate și originalitate. Acesta este singurul element stilistic unificator în creația lui Stravinski, pentru că, în rest, este, peste tot, numai inedit, varietate, complexitate, invenție. Începuturile creației sale stau sub semnele tradiției muzicii ruse și europene de la cumpăna veacurilor, a stilului lui Ceaikovski, Glazunov și Rimski-Korsakov, a lui Wagner, Chabrier și Debussy¹³², influențele acestora putând fi observate în *Tarantella pentru pian* (1898), în *Scherzo pentru pian* (1900) și în *Romanța pentru voce și pian* (1902), în *Sonata pentru pian, Cantata pentru a 60-a aniversare a lui Rimski-Korsakov* (1904) și în *Melodia pentru voce și pian* (1904).

Sub privirea atentă a profesorului său sunt realizate și primele lucrări numerotate: *Simfonia în mi bemol major, opus 1* (1907), o lucrare amplă, cvadripartită, impersonală, dar care vădește însușirea temeinică a tehnicii de compoziție, *Faunul și păstorii, opus 2* (1907), pentru mezzosoprană și orchestră, pe versuri de Pușkin, două piese de inspirație impresionistă, *Scherzo fantastic, opus 3* (1908), „o piesă de muzică simfonică pură”¹³³ – după cum precizează Stravinski – „considerată de unii critici ca prima lucrare importantă a lui Stravinski”¹³⁴ și *Focuri de artificii, opus 4* (1908), o fantezie simfonică scrisă cu ocazia nunții fiicei lui Rimski-Korsakov, ce îl anunță pe adevăratul Stravinski din perioada următoare.

Din aceeași perioadă datează și *Cântecul funebru, opus 5* (1908), compus la moartea lui Rimski-Korsakov, un omagiu adus amintirii profesorului său, după cum notează Stravinski în *Cronică*, cele *Două cântece, opus 6* (1908), pentru voce și pian, pe versuri de Gorodetski, cele *Patru studii pentru pian, opus 7* (1908), scrise în maniera lui Chopin și Scriabin și *Pastorala pentru voce și pian* (fără număr de opus)¹³⁵, o vocaliză ce anticipă stilul neoclasic de mai târziu. Toate acestea se înscriu ca lucrări pregătitoare și premergătoare marilor evenimente muzicale marcate de cele trei balete: *Păsărea de foc, Petrușka* și *Sfințirea primăverii*, o adevărată trilogie strâns legată de numele lui Serghei Diaghilev, lucrări în care Stravinski evoluează spectaculos de la una la alta, depășind în cantitatea de noutate și calitate inovației nu numai ceea ce a creat anterior, ci și ceea ce creaseră toți antecesorii și contemporanii săi ruși.

Astfel, *Jar ptița (Păsărea de foc, 1909)*, poveste dansată în două tablouri, pe un libret de M.Fokin, după basmul cu același nume¹³⁶, a fost scrisă la sugestia lui Diaghilev, cel care a și reprezentat-o pentru prima dată la Opera din Paris, la 25 iunie 1910, repunând un succes răsunător ce a marcat începutul celebrității compozitorului în lumea muzicală occidentală.

¹³² Vezi R.Vlad, op. cit., pag. 16.

¹³³ R.Craft, *Conversation with Igor Stravinski*, Faber and Faber, London 1959, pag. 40.

¹³⁴ R.Vlad, op. cit., pag. 11.

¹³⁶ În atmosfera sumbră a nopții apare *Păsărea de foc*, pe care Ivan Tarevici reușește să o captureze, astfel că bruse se trezește în fața castelului vrăjii al lui Kasei nemuritorul care, cu forțele sale obscure, prefăce în stane de piatră pe toți cavalerii care cutează să i se înfățișeze. Ivan este încurajat dintr-o dată de un grup de 13 prințese vrăjite, cea mai frumoasă dintre ele

Originalitatea baletului este dată, pe de o parte, de concepția nouă asupra spectacolului dansat, gândit ca acțiune scenică unitară, Stravinski urmărind pas cu pas firul povestirii, pe de altă parte, de realizarea muzicală, în care se împletesc măiestrit teme și structuri armonice într-un discurs orchestral, strălucitor în politimbralitatea sa, relevant pentru un discipol al lui Rimski-Korsakov, cu ritmuri pregnante, acide uneori, ce tind spre afirmarea lor individuală și de sine stătătoare, *Dansul infernal al supușilor lui Kascei* cea mai stravinskiană pagină a baletului, anunțând *Dansul sacral* din *Sfințirea primăverii*.

Petrușka (1911), scene burlești în patru tablouri (*Bâlci, Petrușka, Maurul, Bâlci și moartea lui Petrușka*), s-a născut dintr-o schiță a unei piese de concert de virtuoza ritmică, pentru pian și orchestră, în care Stravinski redă – după cum notează în *Cronică* – imaginea „unei marionete dezlanțuite care, printr-o serie de arpegii pianistice în cascade diabolice, reușește să exaspereze orchestra. Aceasta, la rândul ei, îi răspunde cu sunete amenințătoare de fanfară. Urmează o încăierare înspăimântătoare care, ajunsă la paroxism, se termină cu înfrângerea jalnică a sărmanei marionete”. Acest *Közerstück*, la sugestia lui Diaghilev, a fost dezvoltat și adaptat exigențelor coregrafiei moderne, devenind astfel baletul *Petrușka*, cea de a doua realizare muzicală stravinskiană din această perioadă. O realizare ce atrage atenția nu numai prin acțiunea dansată ce redă drama celor trei păpuși-paiate (*Petrușka, Balerina și Maurul*) manevrate de păpușar, sub vraja căruia se însuflețesc și trăiesc o dramă umană¹³⁷, ci și prin intermediul sonorităților, al procedeelor de construcție și de asamblare a micro-structurii arhitecturale ca entități valorice de sine stătătoare.

Muzica baletului este diatonică, ușor accesibilă, cu melodii simple de inspirație folclorică (*Dans rus, Dansul doicilor, Țăranul cu urs, Dansul vizitiilor*), alături de unele citate „de o banalitate crasă”¹³⁸ (șansoneta franceză *Ea avea un picior de lemn* și *Valsul tirolez*, de Lanner), dar care sub pana lui Stravinski primesc o valoare expresivă uimitoare; mai ales *Valsul tirolez* citat în prima parte – *Bâlci* – este atât de ingenios orchestrat, încât sună ca o autentică flașnetă stricăță.

Indrăgostindu-se de el. Sosirea neașteptată a lui Kascei cu suita sa, dezlanțuit de furie, îl înspăimântă pe Ivan care urmează să fie pietrificat. Dar este salvat de Pasărea de foc care, cu cântul său, îi adoarme pe toți, astfel că Ivan reușește să distrugă găoacea de ou în care se află ascuns sufletul nemuritor al lui Kascei. Moartea regelui vrăjitor declanșează veselie generală, aduce împlinirea dragostei dintre prințesa și Ivan și reînsuflețirea cavalerilor pietrificați.

¹³⁷ În Piața Amiralității din Petersburgul anului 1830, într-o zi de iarnă, se petrece cu ocazia Săptămânii mari. Aici, un bătrân coțcar și-a instalat un teatru de păpuși, cu care înmărmurește publicul mai ales prin dansul desfrânat executat de păpușile sale *Petrușka, Balerina și Maurul*. Acestora, proprietarul vrăjitor le-a insuflat viață, sentimente și pasiuni umane. Astfel, că *Petrușka* suferă din cauza cruzimii păpușarului și a urăciunii sale știindu-se ridicol. Se consolează însă în dragostea pentru *Balerina*. Dar grațioasa balerină îl înspăimântă cu comportamentul său bizar. Ea acceptă dragostea *Maurului* animalic și răutăcios. *Petrușka* este brutalizat de *Maur* și rivalitatea dintre cei doi se sfârșește prin uciderea lui *Petrușka* de către *Maur*. Un polițist sosit îl cercetează pe coșcarul păpușar care, prin vrăji, îl readuce pe *Petrușka* la starea lui de păpușă cu cap de lemn și corp umplut cu tărâțe. Mulțimea se împriște, iar păpușarul rămâne singur.

¹³⁸ Roman Vlad, op. cit., pag. 24.

Discursul muzical, dominat de dinamica ritmică asimetrică dată de schimbările dese de măsuri și de poliritmii, este alcătuită din fragmente scurte, lapidare, contrastante prin imagistica lor, ce se succed caleidoscopic cu o mare repeziciune, într-o continuă devenire armonică și orchestrală, în care apar frecvente suprapuneri politonale, procedeu ce pentru prima dată în istoria muzicii, prin Stravinski, „dobândește o valoare structurală”¹³⁹.

În *Le sacre du printemps* (Sfințirea primăverii, 1913), cu subtitlul „Tablouri din Rusia păgână”, în două părți, Stravinski atinge cea mai înaltă culme a ineditului și originalității stilului său, o culme de pe înălțimea căreia, privind în jur, totul pare mic și neînsemnat. O culme pe care nu a mai atins-o în nici una dintre lucrările sale următoare, pentru că „Sărbătoarea primăverii”¹⁴⁰ avea să devină una dintre cele mai proslăvite opere din întreaga literatură modernă muzicală”¹⁴¹. O lucrare ce la premiera din 29 mai 1913, de la *Théâtre de Champs Elysées*, din Paris, a provocat „cel mai răsunător scandal, pe care istoria muzicii l-a înregistrat vreodată”¹⁴². O lucrare ce avea să pună sub semnul întrebării conceptul de frumos muzical, de lirism și expresie elevată, de ordine și logică în construcția muzicală, în procesul receptării. Căci, ce este, de fapt, *Sfințirea primăverii*? O suită de paisprezece piese grupate în două secțiuni, în care compozitorul „a vrut să zugrăvească trezirea primăverii, sublima trezire a naturii”¹⁴³, descriind astfel ritualul păgân, prin care rușii primitivi întâmpinau sosirea primăverii, căreia îi aduceau jertfa pe cea mai frumoasă fecioară din colectivitatea tribală. Un subiect insolit la care Stravinski a meditat îndelung, consultându-se cu prietenul său Nicolas Roerich, un distins cercetător slavolog,¹⁴⁴ cu care a întocmit libretul și pe care îl menționează în calitate de coautor pe frontispiciul partiturii. Un subiect ce a impus compozitorului pătrunderea sensurilor și semnificațiilor profunde ale ritualului și apoi pe crearea unei muzici concordante, punând accentul pe acele componente ale limbajului muzical, care puteau să redea cel mai bine arhaismul și autenticitatea unor asemenea obiceiuri atavice. Și acestea au fost: ritmul, armonia și culoarea orchestrală, pe care le exacerbează făcând senzație și surprinzând spiritele nepregătite pentru recepționarea unor evenimente insolite. Desigur că la „reșita” scandalului au contribuit și alți factori ca, de pildă, scenografia și mai ales viziunea coregrafică a lui Nijinski, neconvingătoare și încărcată, în contradicție cu concepția compozitorului, care își imagina aspectul ei scenic „ca o serie de mișcări ritmice

¹³⁹ Roman Vlad, op. cit., pag. 21.

¹⁴⁰ Baletul este cunoscut și sub denumirea de *Sfințirea primăverii* sau *Ritualul primăverii* (în traducerea liberă a textului).

¹⁴¹ Roman Vlad, op. cit., pag. 38.

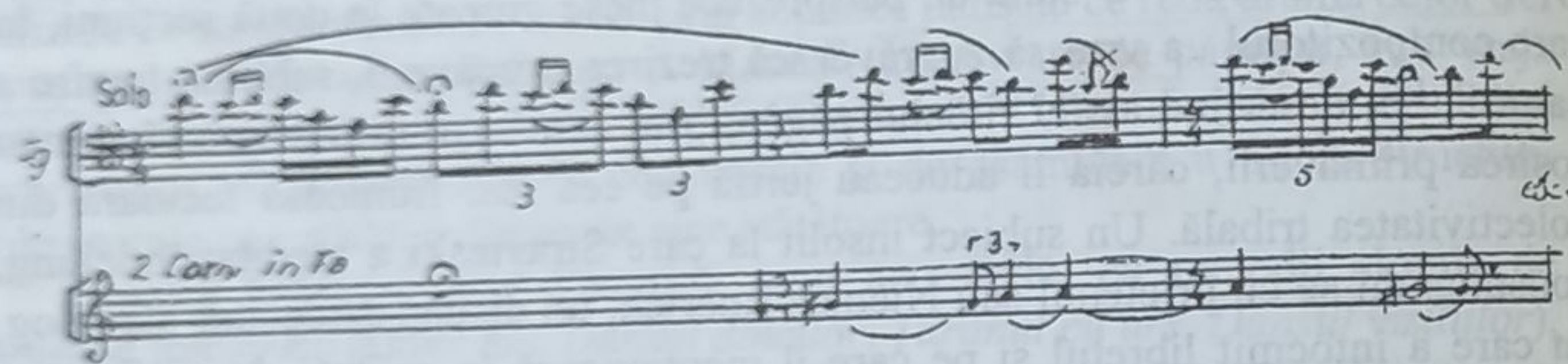
¹⁴² Ibid, pag. 39.

¹⁴³ Ibid, pag. 39.

de o extremă simplitate, executate de blocuri compacte de oameni cu un efect imediat asupra ascultătorului, fără amănunte de prisos și complicații care să trădeze efortul”¹⁴⁴. Astfel că, mulți dintre cei prezenți la premieră au considerat că *Sfințirea primăverii* este o lucrare slabă, o lucrare sălbatic organizată”, după cum nota Jean Cocteau¹⁴⁵.

Aparent haotică și discontinuă, muzica baletului este extrem de riguros elaborată și concordantă cu intențiile realizării scenice și ilustrării muzicale a ritualului păgân, gândit de compozitor în douăsprezece tablouri, grupate în două părți precedate de câte o introducere, prima – *Adorația pământului* – alcătuită din introducere și șapte tablouri (*Introducere*, *Augurii primăverii* – *Dansuri* *adolescentine*, *Jocul răpirii*, *Hore primăvăratece*, *Jocul cetăților rivale*, *Cortegiul înțeleptului*, *Adorația pământului* (*Înțeleptul*), *Dansul pământului*) și a doua – *Sacrificiu* – alcătuită din introducere și cinci tablouri (*Introducere*, *Cercuri misterioase ale adolescenților*, *Glorificarea alesei*, *Evocarea strămoșilor*, *Acțiunea rituală a strămoșilor*, *Dans sacral*, *Aleasa*).

Ritualul se deschide, așadar, cu *Introducerea* (*Lento*) clădită pe o temă asimetrică, de proveniență lituaniană¹⁴⁶ în parlando-rubato¹⁴⁷, evocatoare și copleșitoare ca expresie, expusă de fagotul solo, în registrul său supraacut,



într-o înveșmântare polifonică simplă, alcătuită din structuri melodico-ritmice rudimentare, formate din bi-tri-tetra și penta-fonii, determinând texturi mozaicate ce însumează totalul cromatic, într-o creștere dinamică continuă, în care se amestecă poliritmic și polimidal un număr foarte mare de voci și elemente tematice.

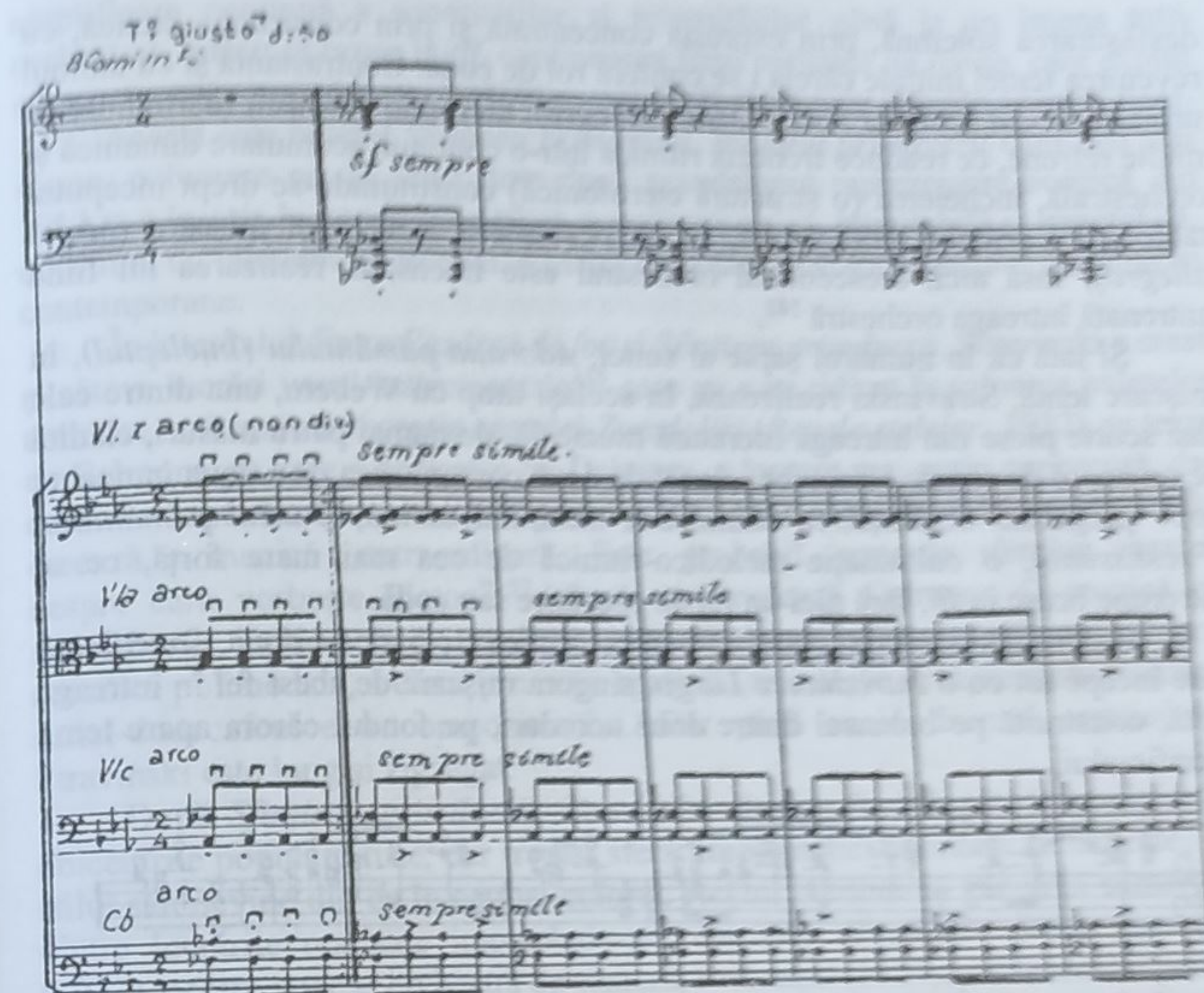
Urmează încheierea în nuanțe stinse, fiind în același timp tranziție și anticipare pentru tabloul *Augurii primăvăratice*, *Dansuri adolescente* (*Tempo giusto*). Aici, muzica devine ritmică, cu sonorități brute, realizate din suprapunerea politonală a două acorduri, primul de fa bemol major și al doilea de mi bemol major cu septimă mică, repartizante coardelor, cu intervenții ale celor opt corni, pe o ritmică constantă de 2/4 dar cu accentele asimetrice.

¹⁴⁴ Igor Stravinski, *Cronica vieții mele*. Vezi: Roman Vlad, op. cit., p. 46.

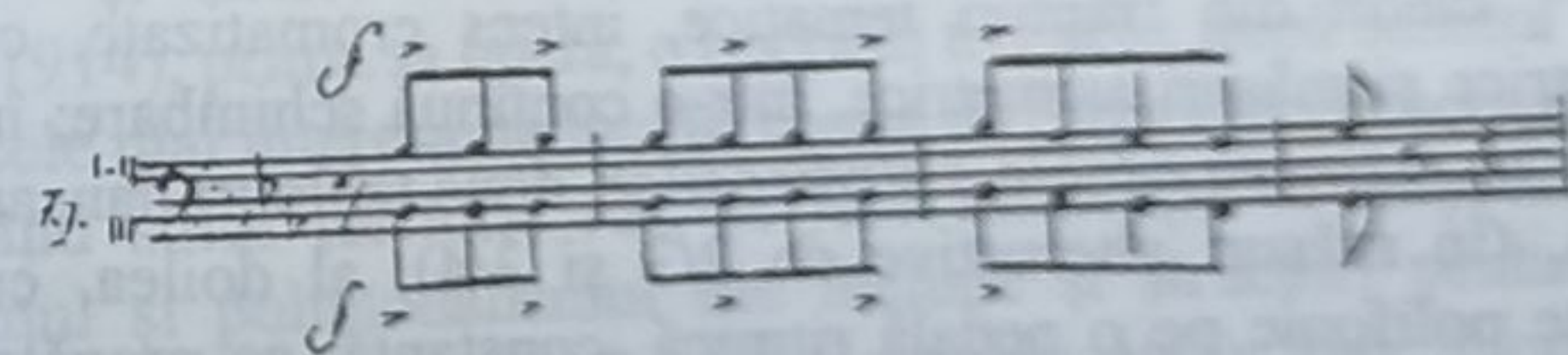
¹⁴⁵ Vezi: Roman Vlad, op. cit., pag. 44.

¹⁴⁶ Foarte rar întâlnit la Stravinski.

¹⁴⁷ Roman Vlad susține că această temă „amintește totuși (și) de anumite melodii ale păstorilor din Carpați, ba chiar unele melodii tibetane”. Vezi, op. cit., pag. 39.



Pe acest fond ritmic un veritabil punct de orgă – apar noi teme ca, de pildă, cea expusă de fagoturi,



prelucrată în formă de canon, și de cea în caracter rus expusă de corni, teme ce în dezvoltare primesc noi funcții într-o suprapunere de colaj, cu structuri în superpoziție statică melodico-ritmică, dar în creștere continuă dinamică.

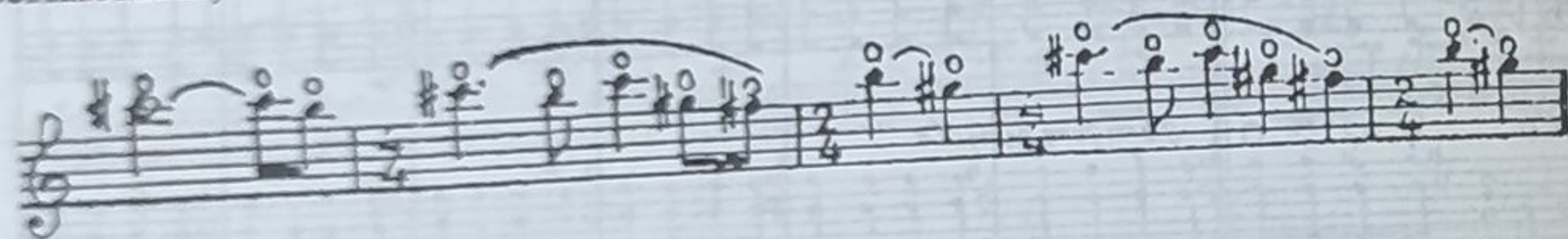
Trecerea la tabloul următor, *Jocul răpirii* (*Presto*), se face fără întrerupere, acesta fiind individualizat prin temele sale proprii, prin suprapunerile politonale de două și trei acorduri diferite (Fa diez 6/5, La 6/5 și Mi bemol 6/5), prin eterofonia izoritmă, prin marea varietate a măsurilor cu dese permutări de accente.

Caracterul rus este realizat și în tabloul următor, *Hore primăvăratice* (*Tranquillo*), contrastant cu celelalte prin „calmarea”, iureșului ritmic, prin

desfășurarea solemnă, prin expresia concentrată și prin construcția ciclică, cu revenirea temei inițiale căreia i se conferă rol de codă. Contrastantă și cu tabloul următor, *Jocul cetăților rivale* (*Molto Allegro*), un rondo construit foarte liber cu multe refrene, ce readuce frenezia ritmică într-o continuă acumulare dinamică și orchestrală, încheierea (o structură eterofonică) constituindu-se drept începutul tabloului *Cortegiul înțeleptului*, ce se desfășoară în aceeași mișcare (*Molto allegro*); însă aici, crescendoul orchestral este imens, la realizarea lui fiind antrenată întreaga orchestră¹⁴⁸.

Și iată că în numărul șapte al suitei, *Adorația pământului* (*Înțeleptul*), în mișcare lentă, Stravinski realizează, în același timp cu Webern, una dintre cele mai scurte piese din întreaga literatură muzicală, de numai patru măsuri, clădită pe un acord de sunete armonice jalonat de două coroane, cea de a doua în nuanța *ppp* pregătind dezlănțuirea stihinică a ultimului tablou, *Dansul pământului* (*Prestissimo*), o culminație melodico-ritmică de cea mai mare forță, ce se întrerupe brusc în *fff*, fără nici un fel de pregătire sau codă.

Mult mai unitară din punct de vedere ritmic este partea a doua, *Sacrificiul*, care începe tot cu o *Introducere Largo*, singura mișcare de acest fel în întreaga suită, construită pe balansul dintre două acorduri, pe fondul cărora apare tema sacrificiului,



urmată de o serie de elemente anticipative, pe care le vom întâlni în tablourile următoare: în *Cercuri misterioase ale adolescenților* (*Andante con moto*), construit din câteva polifonii izoritmice, în mișcări contrare; în *Glorificarea alesei* (*Vivo*), „gândit inițial de Stravinski ca o cavalcadă sălbatică de Amazoane”¹⁴⁹, clădit din frânturi tematice, intens cromatizate, calchiate pe ritmuri asimetrice și măsuri asimetrice, într-o continuă schimbare; în *Evocarea strămoșilor* și în *Acțiunea rituală a strămoșilor*, două tablouri dansante, primul, strict omofon, (în măsuri alternative de 2/3 și 3/4), al doilea, cu elemente tematice țesute polifonic pe o pedală ritmică, constantă, ce pregătește tabloul final al ritualului *Dans sacral* (*Aleasa*), un rondo dezvoltat și complex. Acesta reprezintă pagina cea mai amplă a baletului, justificată prin semnificație sa¹⁵⁰, construit pe baza unui refren ritmic ordonator în multitudinea de structuri ce se înlanțuie asimetric, în măsuri ce se schimbă aproape după fiecare bară, într-o

¹⁴⁸ În *Sfințirea primăverii*, Stravinski utilizează una dintre cele mai numeroase orchestre: cinci flaute, patru oboae și un corn englez, cinci clarinete, șase fagoturi, opt corni, șase trompete, trei tromboane, cinci tube, un numeros ansamblu de percuție (din care lipsesc xilofonul, celesta, harpa și pianul) și cvintetul de coarde amplificat corespunzător.

¹⁴⁹ Roman Vlad, op. cit., pag. 40.

¹⁵⁰ Aleasa dansează până la epuizare totală, în felul acesta înfăptuindu-se sacrificiul, zeul primăverii primindu-și jertfa, făcând ca primăvara să fie prielnică oamenilor.

amplificare continuă a sonorităților și intensităților până la un imens tutti orchestral, întrerupt brusc în *fff*, continuarea fiind realizată de flaute, care expun un scurt pasaj cromatic, mai întâi în *p* apoi în *fff*, după care se aude acordul final.

Acesta este baletul *Sfințirea primăverii*, *Ritualul primăverii* cum i se mai spune, o lucrare ce, în scurt timp după scandaluasa reprezentare scenică din 1913, s-a înscris în istoria muzicii ca o realizare unică, inimitabilă și irepetabilă, devenind un moment referențial, o piatră de hotar în evoluția muzicii moderne și contemporane.

În intervalul dintre *Pasărea de foc* și *Sfințirea primăverii*, Stravinski a creat și câteva lucrări vocal-instrumentale¹⁵¹ care nu s-au ridicat la valoarea baletelor amintite mai sus, cu excepția cantatei *Zvezdoliki* (*Regele stelelor*, 1912) pe texte de Balmont, pe care a dedicat-o lui Debussy, o lucrare mai puțin cunoscută, dar care are semnificația unei anticipații, pentru că în *Regele stelelor*, Stravinski creează o muzică „extraordinară...Este, probabil, armonia sferelor veșnice despre care vorbește Platon”¹⁵², după cum notează Debussy. O muzică ce semnifică imnă, într-o realizare sonoră de excepție, bazată pe coloane acordice polimodale, a căror proiecție spațială, amintește de austeritatea muzicii serial-dodecafonică a compozitorului. Dar până acolo drumul creației lui Stravinski este lung și zigzagat.

După *Sfințirea primăverii*, Stravinski rămâne încă legat de tradițiile și obiceiurile populare ruse, dar treptat sfera problematicei abordate se lărgeste, iar stilul său devine din ce în ce mai colorat. Acum, predomină gândirea camerală, dintre lucrările realizate impunându-se cele *Trei poezii din lirica japoneză* (1913), pentru voce și orchestră de cameră, *Pribauțki* (1914), patru snoave pentru voce și opt instrumente, *Patru cântece de leagăn ale pisicii* (1916), pentru voce și pian, mai multe lucrări pentru pian – dintre care amintim *Valsul florilor* (1914) pentru pian la patru mâini, *Piano-rag-music*¹⁵³ (1919), dedicată lui Artur Rubinstein – și altele. Tot acum, Stravinski termină *Le rossignol* (*Privighetărea*, 1914), prima sa operă, o operă în trei acte, după basmul lui Andersen, una dintre cele mai interesante lucrări create de Stravinski în această perioadă, în care, păstrând stilul folcloric rus, se lasă influențat de impresionism, iar în politonalismul și polimodalismul său include și structuri pentatonice, pentru redarea culorii locale orientale. De remarcat prezența în fosă, în orchestră, a unei soprane de coloratură care are rolul de a imita cântecul privighetorii. Din operă, Stravinski a extras în 1917 un poem simfonic, pe care l-a intitulat *Cântecul privighetorii*. Trei ani mai târziu în 1920, acesta a fost montat de Diaghilev sub formă de balet, în coregrafia lui Massine, cu decoruri semnate de Matisse. Tot

¹⁵¹ Vezi lista de lucrări de la pag. 147.

¹⁵² Roman Vlad, op. cit., pag. 28.

¹⁵³ În această perioadă, Stravinski manifestă un interes deosebit pentru jaz, fiind atras de varietatea formulelor ritmice și de tehnica instrumentală jazistică. Piesa amintită urmează unei alte lucrări, *Rag-time* pentru 11 instrumente (1918). Ulterior va mai crea: *Trei piese pentru clarinet solo* (1919) și *Ebony-Concerto* (1945).

acum, stabilit în Elveția, Stravinski trece de la monumentalitatea din *Sfințirea primăverii* la simplitatea și transparența camerală și creează câteva lucrări inspirate de poezia populară rusă și două lucrări inedite – *Renard* și *L'Histoire du soldat* –, mai greu de încadrat în vreun gen anume, pentru că amândouă sunt de factură camerală și presupun o formulă originală de prezentare.

Astfel, *Renard* (Vulpea, 1916), realizată după un episod extras din povestirea populară *Romanul vulpii*, după un libret de I. Stravinski în versiunea franceză a lui Ramuz, este – după definiția compozitorului – o „poveste burlescă, cântată și jucată”¹⁵⁴, cu personaje animale (Vulpea, Cocosul, Țapul, Pisica), iar piesa după indicațiile lui Stravinski – este interpretată de bufoni, balerini, acrobați, de preferință pe o estradă, orchestra fiind plasată în spate. Dacă lucrarea se prezintă pe scena unui teatru, acțiunea se va desfășura în fața cortinei. „Personajele nu părăsesc scena. Ele își fac intrarea în prezența publicului, în sunetele micului marș ce folosește drept introducere, și ies la fel. Rolurile sunt mute. Vocile (doi tenori și doi bași) sunt în orchestră”¹⁵⁵ și au rolul de a comenta acțiunea, de a se identifica cu personaje sau de a îmbogăți cu timbrul lor, sonoritatea orchestrală¹⁵⁶. De remarcat prezența țambalului (Cembalo ungarico), foarte mult solicitat în desfășurarea acțiunii scenice și muzicale¹⁵⁷, perfect integrat în ansamblul orchestral cameral, utilizat de Stravinski în mod abil, cu gust și rafinament coloristic, urmărind maxima eficacitate a instrumentelor tratate individual și în ansamblu. Reține atenția, și aici dezinvoltura ritmică, marea varietate de metri pe care îi folosește Stravinski, combinațiile și alternanțele de măsuri dintre cele mai neașteptate. Reține atenția, de asemenea, originalitatea concepției dramaturgice și desfășurărilor scenice, pe sunetele unui marș în măsura de 2/4 ce alternează cu 3/4 (actorii intră în scenă, nu cântă, nu vorbesc, mimează acțiunea doar, apoi pe sunetele acelui marș părăsesc scena), precum și alcătuirile muzicale îndrăznețe, cu armonii și combinații timbrale bogate în colorit și sugestivitate.

Originalitatea și ineditul însoțesc și „*Histoire du soldat*” (*Povestea soldatului*, 1918), compusă „pentru a fi citită, jucată și dansată”, după cum notează autorul pe pagina de frontispiciu a partiturii, un hibrid scenic, o lucrare destinată unui mic teatru ambulant, conceput de Stravinski și Ramuz, un fel de spectacol născut din necesitatea găsirii unei formule artistice economice, în speranța obținerii unor câștiguri materiale imediate.

Libretul, în versificație liberă, semnat de Ramuz, a fost scris după o povestire din culegerea rusă a lui Afanasiev, aflată în posesia lui Stravinski și

¹⁵⁴ Vezi partitura.

¹⁵⁵ Vezi, Roman Vlad, op. cit., pag. 70.

¹⁵⁶ În *Vulpea* orchestra este alcătuită din: flaut care alternează cu piccolo, oboi care alternează cu cornul englez, clarinet care alternează cu clarinet piccolo, fagot, doi corni, trompetă, cvintet de coarde, percuție, țambal, doi tenori și doi bași.

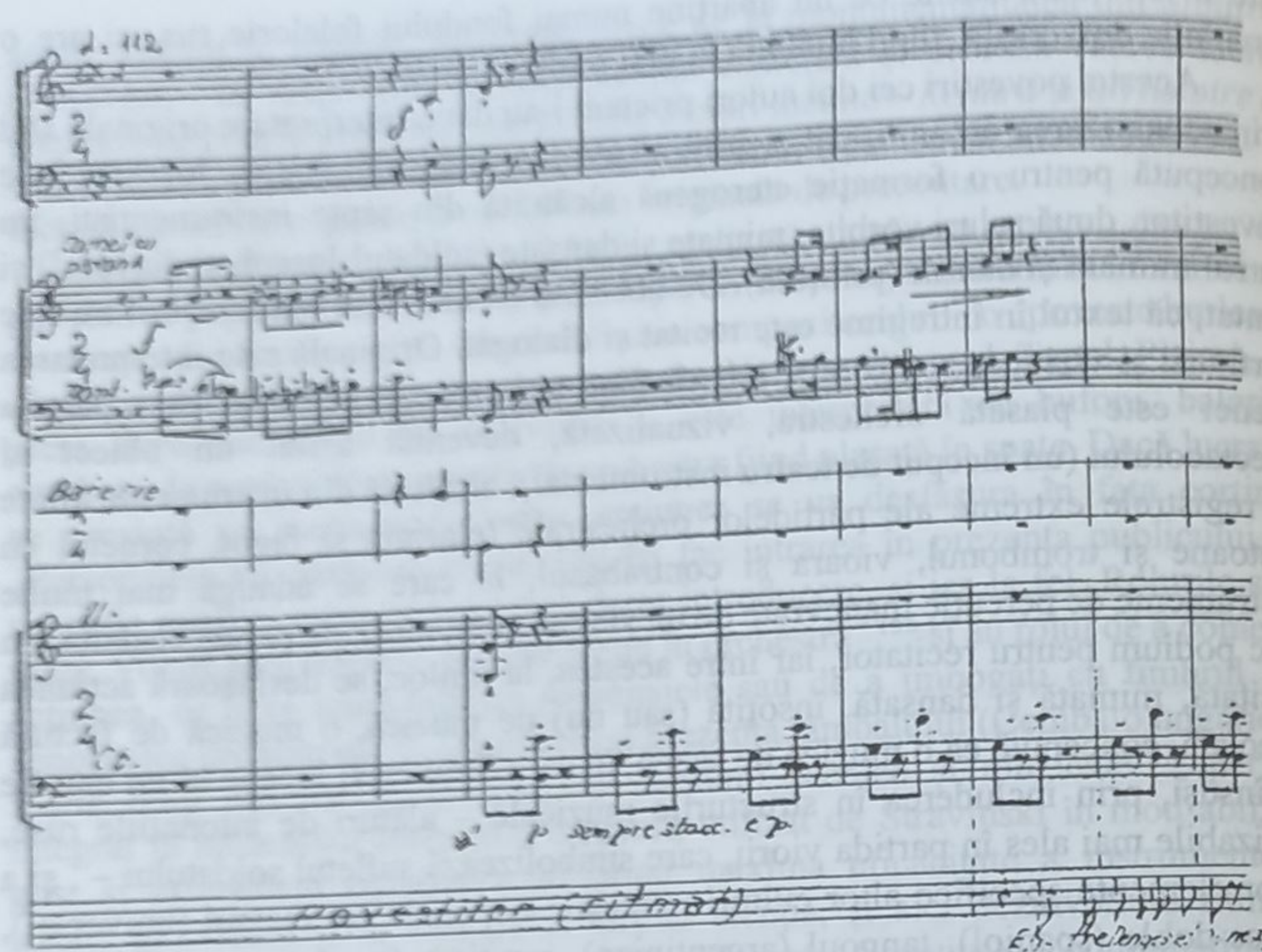
¹⁵⁷ Vulpea, deghizată în preot, reușește prin viclenie să-l înhațe pe Cocos, care în disperare, îi cheamă în ajutor pe prietenii săi: Țapul și Pisica. Prin acțiunile lor aceștia reușesc să-l elibereze, omoară Vulpea și dansează apoi un dans sărbătoresc.

este o istorioară hazlie ce nu aparține numai fondului folcloric rus, ci are o circulație universală, fiind întâlnită la mai multe popoare.¹⁵⁸

Acestei povestiri cei doi autori prieteni i-au dat o interpretare originală atât prin scenarizarea acțiunii, cât și prin alcătuirea muzicală. Astfel, lucrarea este concepută pentru o formație eterogenă alcătuită din șapte instrumentiști, un povestitor, două roluri vorbite, mimate și dansate (soldatul Joseph și diavolul) și un rol mimant și dansat (prințesa). De observat că nici unul dintre roluri nu este cântat, că textul în întregime este recitat și dialogat. Originală este interpretarea partiturii și viziunea regizorală, artiștii fiind toți prezenți pe scenă: de o parte a scenei este plasată orchestra, vizualizată, devenită astfel un obiect al spectacolului (un început de teatru instrumental), alcătuită din instrumente aflate în registrele extreme ale partidelor orchestrale (clarinet și fagot, cornetul cu pistoane și trombonul, vioara și contrabasul, la care se adaugă mai multe instrumente de percuție manevrate de un singur executant), de partea cealaltă, un mic podium pentru recitator, iar între acestea, la mijloc, se desfășoară acțiunea recitată, mimată și dansată, însoțită (sau nu) de muzică, o muzică de factură specială, concepută ca o muzică de scenă, în care Stravinski începe să nu mai fie el însuși, prin includerea în structurile muzicale – alături de intonațiile ruse, sesizabile mai ales în partida viorii, care simbolizează sufletul soldatului –, și a unor elemente specifice altor culturi muzicale naționale ca: marșul (universal), passe-doble (spaniol), tangoul (argentinian), rag-time (nord-american), coralul (german) ș.a., fiind determinat (credem) tocmai de apartenența internațională a povestirii, pe care le tratează însă „a la Stravinski”. Păstrează înlănțuirile armonice modale cu multe disonanțe, cu acorduri paralele și mai ales cu ritmica pregnantă și asimetrică, cu dese schimbări de măsură. Foarte interesantă este orchestrația, o veritabilă probă de virtuozitate, o demonstrație de ingeniozitate, inventivitate, plasticitate și sugestivitate timbrală, realizate doar cu numai câteva instrumente.

Din punct de vedere arhitectural *Povestea soldatului* este structurată în două părți, având o durată aproximativ egală (cca. 25 și respectiv 27 minute), prima fiind alcătuită din *Marșul soldatului* (pe fondul căruia recitatorul își începe

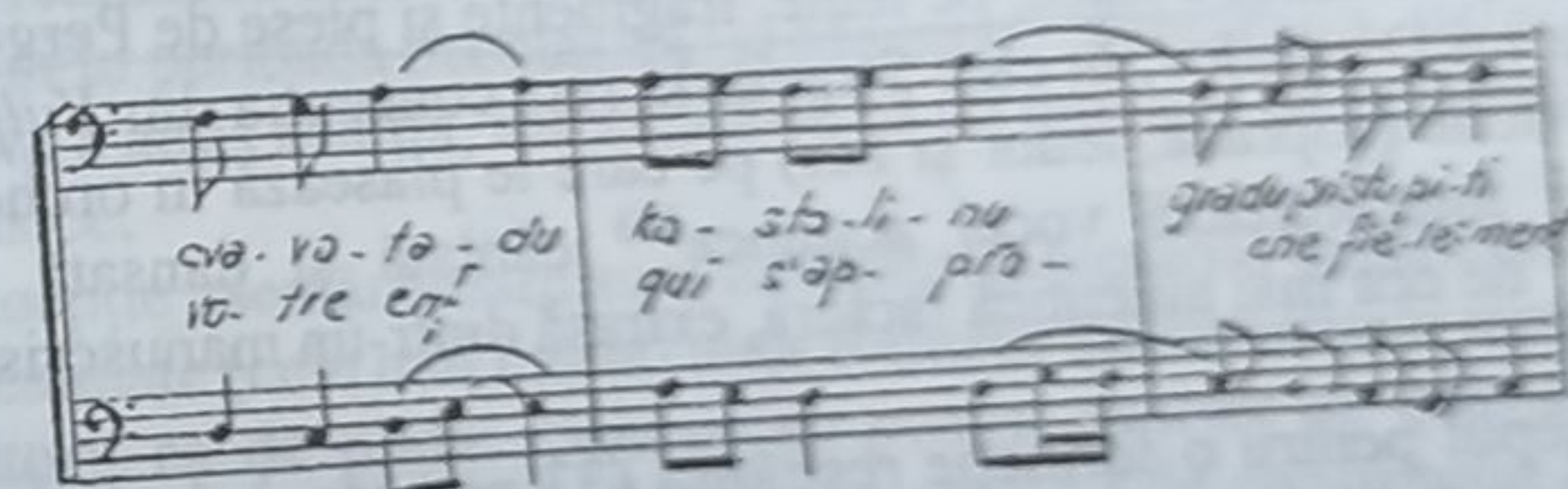
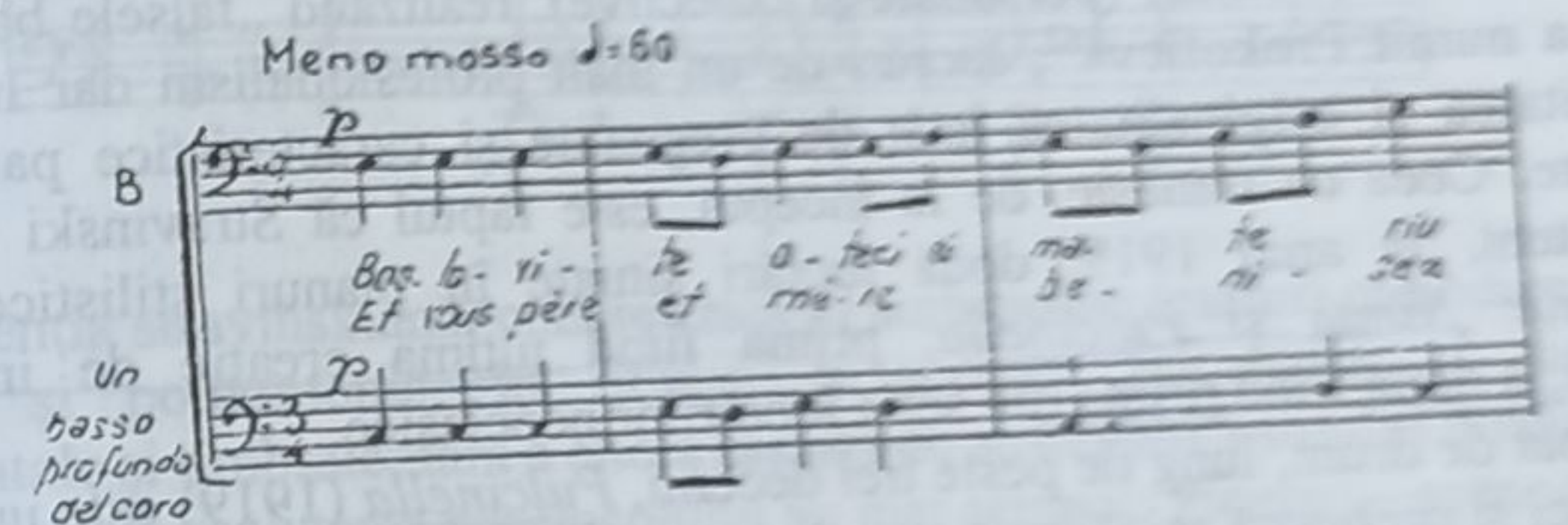
¹⁵⁸ Întorcându-se acasă, un soldat descoperă printre lucrurile aflate în sacul său, o vioară, care, fără să știe el, era fermecată. Este urmărit de diavol care îi oferă în schimb o carte capabilă a- care, fără să știe el, era fermecată. Este urmărit de diavol care îi oferă în schimb o carte capabilă a- i îndeplini orice dorință. După trei zile petrecute în compania diavolului (în realitate au trecut trei ani !). Joseph ajunge în satul său unde nu-l mai cunoaște nici mama, nici iubita sa. Vestea că fiica unui rege este bolnavă, iar cine o va vindeca o va lua de soție, îl determină pe Joseph să-și încerce norocul. Pe drum îl reîntâlnește pe diavol, care, travestit în violonist, urmărește același scop. Între ei are loc un joc de cărți, la care soldatul pierde toate bogățiile, dar reușește să reîntre în posesia viorii cu sunetele căreia, apoi, la palat, o vindecă pe prințesă și o ia de soție. Este blestemat însă de diavol, care jură că se va răzbuna, puterea lui fiind nelimitată în afara granițelor regatului. Și iată-l pe soldat cuprins de dor, astfel că pleacă spre țara sa de baștină, iar în momentul în care trece hotarul regatului său, diavolul pune din nou stăpânire pe el.



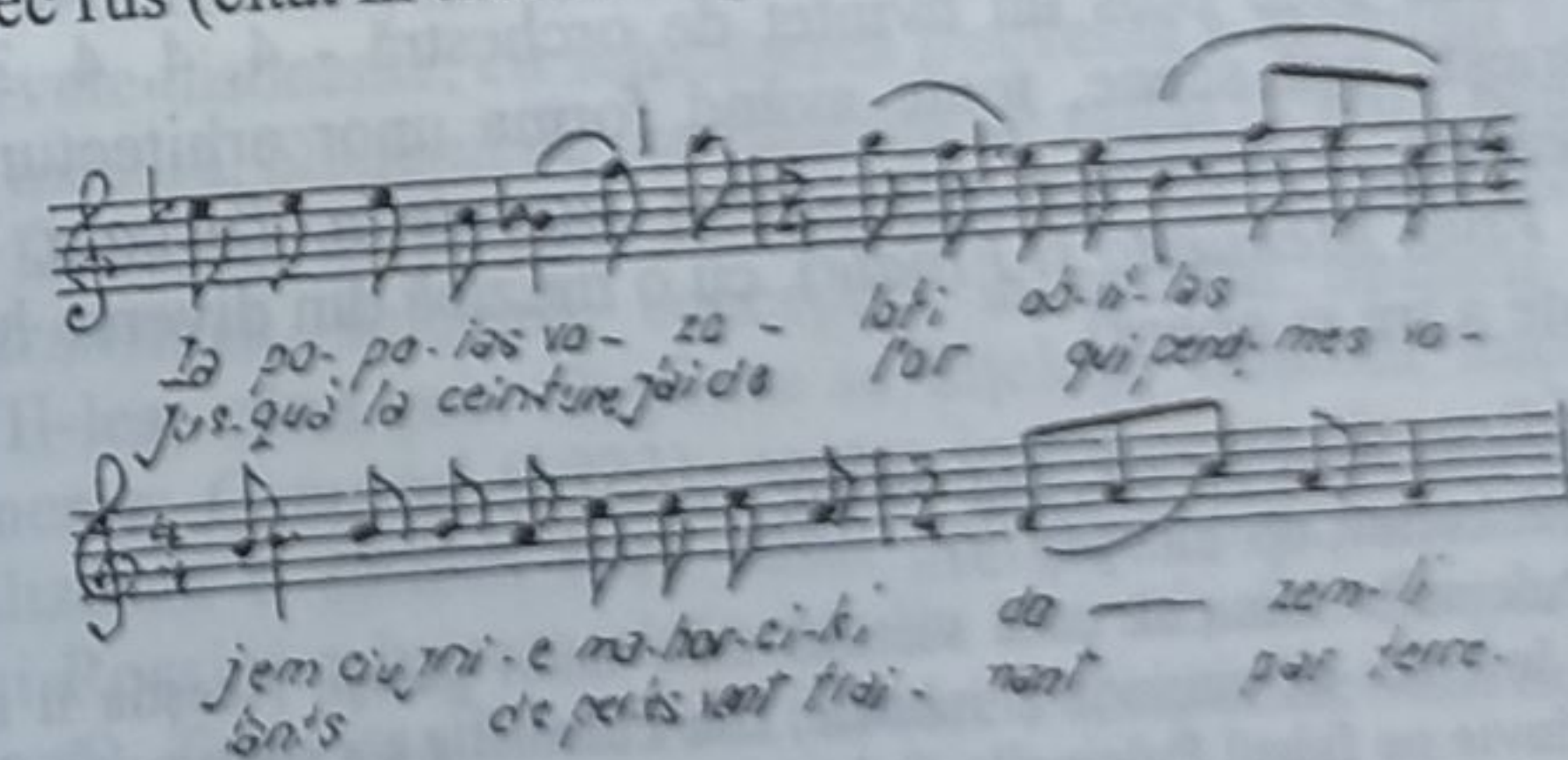
narațiunea), urmat de trei scene (dominate de dialogul dintre soldat și diavol, în care soldatul își vinde sufletul diavolului prin schimbul pe care îl face cu acesta, oferindu-i vioara pentru o carte fermecată, muzica având aici mai mult caracter ilustrativ) și a doua, predominant muzicală, alcătuită din opt scene, în care se desfășoară acțiunea recitată și dialogată, dar cel mai mult dansată și mimată (*Marșul soldatului* pe fondul căruia Joseph, după trei zile (în realitate au fost trei ani), petrecute în compania diavolului, își caută drumul, mergând „spre nicăierea”; *Marș regal* pe fondul căruia soldatul se îndreaptă spre palatul regelui, unde îl reîntâlnește pe diavol, cu care joacă cărți pierzându-și bogățiile, recâștigându-și însă vioara; *Mic concert* pe fondul căruia Prințesa suferindă este vindecată; *Trei dansuri* (*Tango*, *Vals*, *Rag-time*) pe fondul cărora Prințesa se ridică din pat și dansează, *Dansul diavolului* care nu rezistă ritmului impus și se prăbușește, fiind scos din scenă de Soldat și Prințesă, ce-și bat joc de el; *Mic coral* pe fondul căruia cei doi tineri se îmbrățișează; *Cupletul diavolului*, prin care acesta îl blestemă pe Soldat să recadă în puterea lui pentru a fi trimis în iad; *Marele coral* cu lungi coroane pe care recitatorul adresează câteva sfaturi pentru spectatori și *Marșul triumfal al diavolului* în care Soldatul pierde totul: prințesă, regat și averi în momentul în care dorul de casă îl împinge să treacă granițele regatului său, o adevărată *Simfonie a despărțirii*, instrumentele retrăgându-se treptat, (tot treptat impunându-se percuția), rămânând doar vioara într-un efort

evident de a rezista, până către final, când intervențiile sale sunt tot mai rare și apoi dispar, în timp ce ritmul se amplifică până la căderea completă a cortinei.

După *Povestea soldatului*, Stravinski revine la folclorul arhaic și termină *Svadebka* sau *Les Noces* (*Nunta*, 1914-1923) „scene coregrafice ruse, pentru solist, cor, patru piano și percuție”¹⁵⁹, lucrare al cărui plan l-a schițat imediat după impresionantul eveniment marcat de *Sfințirea primăverii* (1913). Dar, spre deosebire de *Sfințirea primăverii* care prezintă obiceiuri ale Rusiei păgâne, *Nunta* aduce pe scenă „obiceiurile rustice păstrate de secole în Rusia”... practicate încă și în vremurile moderne. „Mă inspiram din aceste tradiții, – spune Stravinski în *Cronică* – dar îmi rezervam completa libertate a modului de a mă servi de ele conform exigențelor mele”¹⁶⁰. Aceste exigențe aveau la bază ideea spectacolului coregrafic, a rezultantei muzicale obținute din exuberanța sărbătorească a ritualului marcat de nimbul tragic al actului căsătoriei și expresia textului cântat de la un capăt la altul al partiturii, combinat cu scandări ritmice în tabloul al patrulea, grefat pe o melodică arhaică de iz folcloric în afara citatului, cu excepția unei melodii de inspirație bizantină din tabloul al doilea,



și a unui cântec rus (citat în tabloul al patrulea),



¹⁵⁹ Igor Stravinski, *Les Noces*, J&W. Chester, Ltd., London, 1922.
¹⁶⁰ Igor Stravinski, *Cronica vieții mele*, pag. 160.

a căror origine și apartenență este incertă¹⁶¹, în alcătuirii și combinații ritmice predominant asimetrice, din tratarea percutantă și martelată a celor patru plane în combinații măiestrite cu celelalte instrumente de percucie (xilofon, piatti, toba mare, tobe mici, tamburina, clopote și crotale), din viziunea regizorală a desfășurării ritualului structurat în patru scene-tablouri (*Cosița*, *La mire*, *Plecarea miresei*, *Petrecerea nuntașilor*).

Dedicată lui Serghei Diaghilev, creată – text și muzică – numai de Stravinski, textele fiind luate din culegeri de folclor rus aflate în posesia sa, lui Ramuz revenindu-i doar sarcina de a le traduce în limba franceză, *Nunta* a fost ultima din seria lucrărilor inspirate din folclorul rus, înaintea unei mari cotituri stilistice survenite în activitatea compozitională a lui Stravinski. O cotitură ce va marca intrarea compozitorului într-o perioadă de creație în care sonanța muzicală primește noi sensuri, deduse din varietatea caleidoscopică oferită de idiomurile și simbolurile de factură și apartenență universală, practicate în epoci muzicale anterioare. Și, ca nimeni altul, Stravinski, cu capacitatea sa extraordinară de a imita, „se integrează”, în neoclasicism, creând în cele mai variate maniere și stiluri (personale și colective), realizând „falsele bachisme” cum le-a numit Prokofiev¹⁶², lucrări de un înalt profesionalism dar lipsite de autenticitatea și originalitatea, atât de pregnante și caracteristice partiturilor anterioare. Ceea ce uimește, de la început, este faptul că Stravinski creează, concomitent, în anul 1919, două lucrări situate în planuri stilistice foarte îndepărtate: *Nunta* și *Pulcinella*; prima fiind ultima creație de inspirație folclorică, a doua fiind prima din seria lucrărilor neoclasiche.

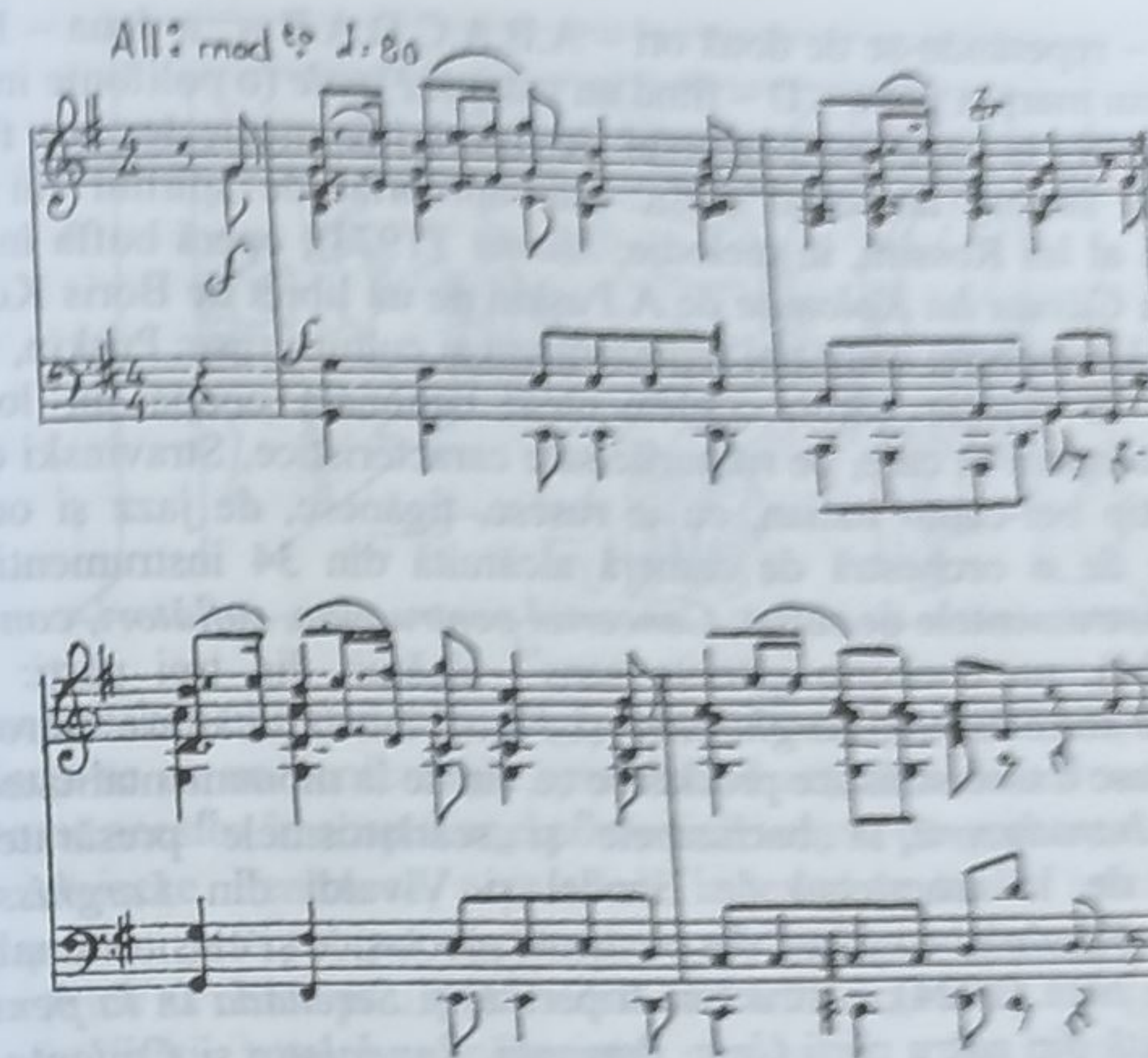
Capăt de drum, lung de peste trei decenii, *Pulcinella* (1919) este un „balet pentru voci și orchestră mică, pe teme, fragmente și piese de Pergolesi”, realizat la sugestia lui Diaghilev, în care Stravinski reia concepția din *Vulpea*, utilizând, din nou, vocile (soprană, tenor și bas) pe care le plasează în orchestră, de unde intervin și interpretează vocal acțiunea¹⁶³ cântată și dansată, o „Comedia napolitană” de cea mai autentică factură, extrasă dintr-un manuscris întocmit prin anul 1700.

Conceput pentru o formație restrânsă (33 persoane) dar original alcătuită (două flaute, două oboi, două fagoturi, doi corni, o trompetă, un trombon, cvintetul de coarde solo plus un cvintet de orchestră - 4, 4, 4, 3, 3), baletul *Pulcinella* reunește opt scene, toate având forma unor arhitecturi preclasice, (*Simfonia*, *Serenata*, *Scherzino* și *Andantino*, *Tarantella*, *Toccata*, *Gavotta con due variationi*, *Vivo*, *Menuetto* și *Finale*), cu o muzică din diverse lucrări ale lui Pergolesi (sonate a tre și opere)

¹⁶¹ Vezi și Roman Vlad, op. cit., pag. 79–80.

¹⁶² Serghei Prokofiev, op. cit., pag. 51.

¹⁶³ Istetul *Pulcinella* urma să cadă victimă unor tineri geloși. Aceștia îl atacă și îi iau costumul pentru a-l îmbrăca ei, uimindu-și iubitele. Dar *Pulcinella* s-a substituit și în travesti este un vrăjitor care-l reînvie pe falsul *Pulcinella*. Sub această înfățișare, dispune de forță și aranjează totul așa cum găsește el de cuviință. Se va căsători cu Pampipella, binecuvântat de Furbo, cel ce acum i-a luat locul și costumul de vrăjitor.



și din invenția stravinskiană, concretizată în ambițioase țesături melodice tratate politonal și poliarmonic, în ritmuri și accente asimetrice și dispoziții instrumentale și timbrale, fără a altera factura de ansamblu a stilului preclasic. Să mai notăm că la realizarea spectacolului au mai semnat: Picasso – scenografia și costumele (aflat și în perioada neoclasică) și Massine – coregrafia, astfel că de la început *Pulcinella* a atras atenția, înscriindu-se ca un moment de referință al artei muzicale neoclasiche.

Într-o concepție asemănătoare sunt realizate și lucrările următoare, o serie de compoziții destinate (cele mai multe) unor formații instrumentale restrânse, de preferință suflători, ca de pildă: *Concertino pentru cvartet de coarde* (1920) alcătuit monopartit, preponderent polifonic, cu melodii de construcție diatonică clasică, împănate cu numeroase formule de *Rag-time*, desfășurate în succesiuni paralele la intervale disonante, cu schimbarea frecventă a metrelor aproape după fiecare bară de măsură; *Simfonii de instrumente de suflat* (1920), pentru cinstirea memoriei lui Debussy, o lucrare în trei mișcări de o profundă expresie, predominant dramatică, solemnă, concepută în spiritul muzicii italiene din secolul al XVII-lea, când prin *Simfonie* se înțelege cântatul împreună a mai multor instrumente; *Octuorul* (1923), pentru instrumente de suflat¹⁶⁴, în care Stravinski realizează o sinteză între stilul polifonic preclasic de tip Bach și melodismul lui Rossini o lucrare alcătuită din trei mișcări: *Simfonia* (un fel de uvertură franceză), *Tema con Variationi* (în care variațiunile sunt notate cu litere,

¹⁶⁴ Flaut, clarinet (Si bemol ce schimbă în ultima parte cu clarinet în La), două fagoturi, două trompete (Do și La), două tromboane (tenor și bas).

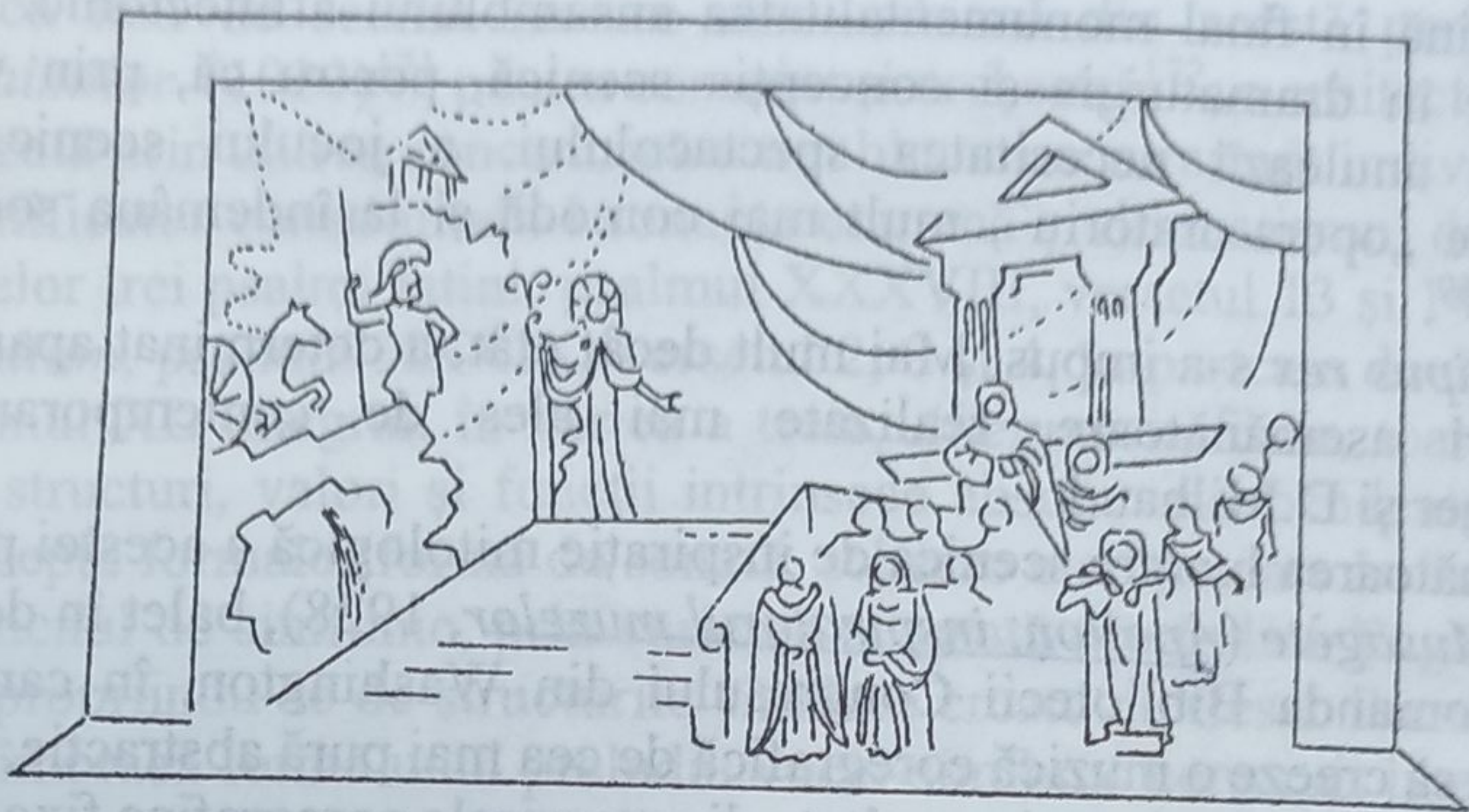
prima – A – repetându-se de două ori – A.B.A.C.D.A.E – , a doua – B – având expresia unui marș, a patra – D – fiind un vals) și *Finale* (o polifonie imitativă la 2, 3 și 4 voci) în care, pe parcursul desfășurărilor muzicale, pot fi sesizate elemente de limbaj universal clasic mai apropiat de spiritul lui Bach în polifonie, și al lui Rossini, în melodie; *Mavra* (1923), operă buffa într-un act, după nuvela *Căsuța lui Kolomna* de A. Pușkin pe un libret de Boris Kochno, pe care o dedică memoriei celor trei reprezentanți ai culturii ruse: Pușkin, Glinka și Ceaikovski, în creația căroră, „elementele naționale ocupă un loc considerabil”¹⁶⁵, o operă în care, pe ritmurile sale caracteristice, Stravinski calchiază melodii de tip bel-canto italian, cu iz rusesc, țigănesc, de jazz și orchestral, acompaniate de o orchestră de cameră alcătuită din 34 instrumentiști unde predomină instrumentele de suflat; *Concertul pentru pian, suflători, contrabas și timpani* (1924), un concerto „stricto sens”, alcătuit din trei părți: *Allegro*, precedat de o introducere, *Larghissimo* și *Final*, într-o alcătuire eterogenă, în care se întâlnesc trasee stilistice preclasice ce vin de la monumentalitatea barocă handeliană a *Introducerii*, la „bachisme” și „scarlattisme” presărate cu jazz din *Allegro*, de la amestecul de Handel și Vivaldi din *Larghissimo*, la eterogenitatea *Finalului* construit din elemente preclasice și clasice amalgamate; *Sonata pentru pian* (1924), o structură tripartită, și *Serenada în la pentru pian* (1925), alcătuită din patru părți (*Imn*, *Romanță*, *Rondoletto* și *Cadența finală*), două lucrări de circumstanță în care melodiile și construcțiile polifonice de factură preclasică se împletesc cu elementele stilistice stravinskiene tipice (formule ostinate, ritmuri complexe și asimetrice, armonii ambigue etc.).

Dominată de aceleași tendințe stilistice și preocupări neoclasice, perioada următoare înscrie alături de creațiile de factură camerală și o serie de lucrări de inspirația mitologică și biblică ce se supun acelorași imperative arhitecturale și rigori formale ordonatoare.

Prima dintre acestea este *Oedipus rex* (*Oedip rege*, 1927), „Opera Oratorio” în două acte, după Sofocle, în versiunea franceză a lui Jean Cocteau, textul cântat fiind în limba latină, tradus de J. Danielou, o lucrare pentru speaker, soliști, cor și orchestră, monumentală prin amploarea sonoră¹⁶⁶ și durata desfășurării (cca. 50’), o operă realizată într-o viziune scenică nouă, formula adaptată de Stravinski permițând o maximă concentrare până la esențializarea acțiunii scenice, a decorurilor, costumelor și a mișcării. Căci *Oedip rege*, conform indicațiilor din partitură, se execută în prim-planul scenei, „decorul prezentând avantajul de a nu avea nici o profunzime, împiedicând vocile de a se pierde”, iar personajele, cu excepția lui Tiresias, a Păstorului și a Mesagerului, intră în costumele și măștile lor gata construite, neputând mișca decât capul și brațele; la fel și corul, este pe scenă „în prim-plan și se ascunde în spatele unui fel de basorelief (...) format din draperii sculpturale, nelăsând să se vadă decât figurile coriștilor”.

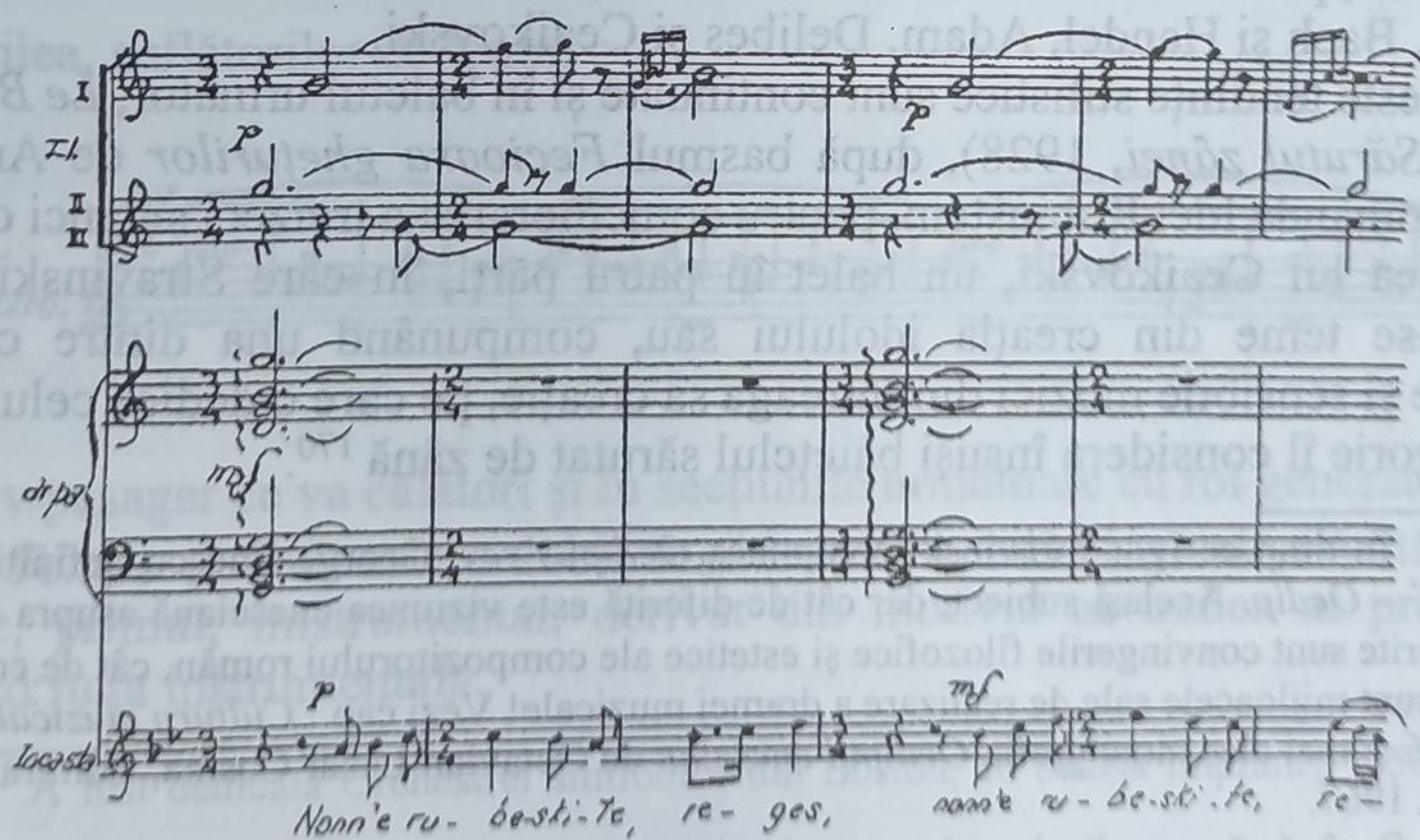
¹⁶⁵ Igor Stravinski, op. cit., pag. 150.

¹⁶⁶ Opera-oratoriu *Oedipus rex* este scrisă pentru soliști (Oedip, Jacosta, Creon, Tiresias, Păstorul și Mesagerul), cor (tenori și bași) și orchestră la care se adaugă pianul și harpa.



Doar speaker-ul îmbrăcat în negru intră și iese din scenă, după ce a vorbit, „exprimându-se ca un conferențiar, prezentând acțiunea cu o voce pasivă”¹⁶⁷.

Și toate acestea în scopul unei comunicări clare, pregnante, a unei expresii muzicale intrinsece. Pentru că, pornind de la textul în limba latină, pe care îl folosește pentru „efectul pur sonor al vocalelor și consoanelor deschise”,¹⁶⁸ Stravinski tinde să redea prin intermediul sunetelor drama lui Oedip, văzută ca o dramă a fatalității tragice, a neputinței omului și a imobilității lui în fața destinului, recurgând la modalități paratematice plasate într-un spațiu al sonorităților convenționale pure, subsumate și ele aceleiași proiecții statice, ordonatoare, fataliste, realizând, în final, o operă neoclasică, modernă și inovatoare. Neoclasică în limbaj și arhitectură, pentru că limbajul în *Oedip rege* este alcătuit din formule melodice uzuale, din succesiuni armonice tonomodale articulate stereotip, din formule ritmice, „bassi ostinati” (și ele convenționale), din construcții și forme tradiționale (arii, ansambluri vocale și corale),



¹⁶⁷ Vezi partitura: Igor Stravinski, *Oedipus rex*, Boosey & Hawkes, 1949.

¹⁶⁸ Igor Stravinski, op. cit., pag. 187-188.

ce determină în final monumentalitatea ansamblului arhitectonic. Modernă și inovatoare în dramaturgie și concepția scenică, pentru că, prin viziunea sa, Stravinski anulează necesitatea spectacolului, a jocului scenic, impunând formula de „opera-oratoriu”, mult mai comodă și la îndemâna societăților de concerte ¹⁶⁹.

Oedipus rex s-a impus. Mai mult decât atât, a determinat apariția unui șir de lucrări asemănătoare, realizate mai ales de contemporanii francezi A.Honegger și D.Milhaud.

Următoarea lucrare scenică de inspirație mitologică a acestei perioade este *Apollon Musagète* (*Apollon, inspiratorul muzelor*, 1928), balet în două tablouri, scris la comanda Bibliotecii Congresului din Washington, în care Stravinski urmărește să creeze o muzică coregrafică de cea mai pură abstracție, alcătuită din structuri muzicale intrinseci, rezultate din numerele coregrafice fixe ale baletului clasic: *Pas d'action*, *Pas de deux*, *Variations* etc., determinând jocul complexelor ambivalente ale spectacolului dansat. Prin aceasta, Stravinski reușește să compună ceea ce de fapt își propusese: un „balet-alb”, în afara oricărei intenții comunicative a ceea ce s-ar numi acțiune dramatică, dependentă de costume și decor. Argumentul coregrafic al baletului este de natură pur formală, dar simbolică: Apollon le investeste pe muze cu arta lor. Pe Caliope cu poezia, pe Polimnia cu mimica și retorica și pe Terpsihora cu dansul. Doar pe trei din cele șapte, deoarece pe acestea Stravinski le considera reprezentative artei coregrafice. Lor și lui Apollon, Stravinski le încredințează „numere” de sine stătătoare ca: *Variațiunea* și *Pas d'action* ale lui Apollon, *Variațiunile* celor trei muze, *Pas de deux* al lui Apollon și Terpsihora etc., sugerând nașterea lui Apollon și investirea muzelor, baletul încheindu-se cu o *Apoteoză*. Și toate acestea realizate cu mijloace de expresie cât se poate de simple: un decor sumar, o costumație alcătuită din maiouri și tutú-uri monocrome și o muzică monocromă, produsă de o orchestră de coarde, din care răzbat ecouri ale muzicii lui Lully, Bach și Handel, Adam, Delibes și Ceaikovski.

Aceste tendințe stilistice sunt continuate și în baletul următor, *Le Basier de la Fée* (*Sărutul zânei*, 1928), după basmul *Fecioara ghețurilor* de Andersen, scris la comanda Idei Rubinstein, pentru comemorarea a treizeci și cinci de ani de la moartea lui Ceaikovski, un balet în patru părți, în care Stravinski citează numeroase teme din creația idolului său, compunând una dintre cele mai grațioase și sensibile muzici din întreaga sa creație, pe care o dedică celui pe care prin alegorie îl considera însuși băiețelul sărutat de zână ¹⁷⁰.

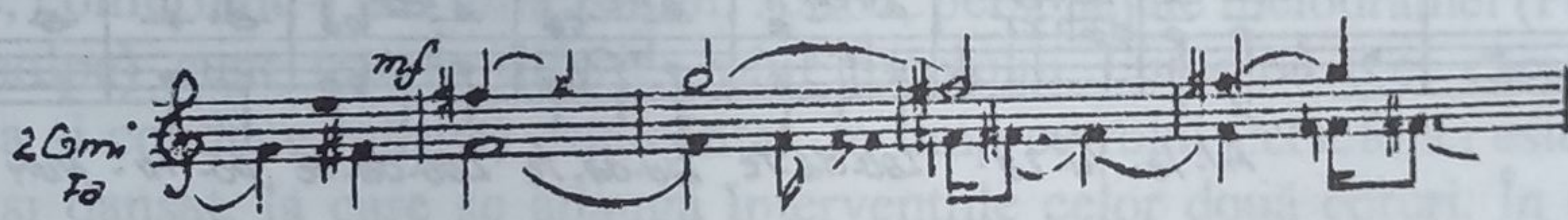
¹⁶⁹ În timp ce Igor Stravinski compunea *Oedipus rex*, George Enescu definitiva „opera vieții sale” – *Oedip*. Același subiect, dar cât de diferită este viziunea enesciană asupra destinului, cât de diferite sunt convingerile filozofice și estetice ale compozitorului român, cât de complexe și originale sunt mijloacele sale de realizare a dramei muzicale! Vezi cap.: *Cultura muzicală română*, la pag. 336 și mai ales monografia *Oedipul enescian* de Octavian Lazăr Cosma, Editura Muzicală, București, 1967.

¹⁷⁰ O zână răpește din brațele mamei sale un băiețel pe care îl sărută conferindu-i astfel însemnul de „ales” al său. Dar în ziua nunții tânărului, ziua supremei sale fericiri, zâna îl ia din viață și-l duce în lumea veșnică pentru a-i păstra nealterată fericirea.

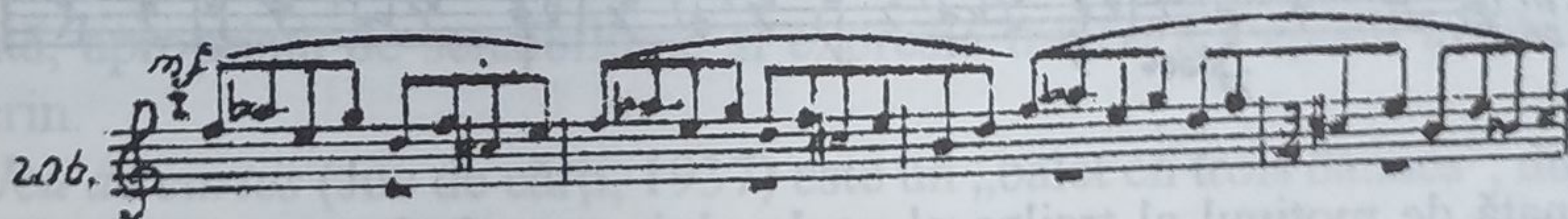
Dar cea mai de seamă lucrare stravinskiană din această perioadă este *Simfonia psalmilor* (1930)¹⁷¹ pentru cor mixt și orchestră¹⁷², o arhitectură sonoră inedită realizată prin unirea concentrică a trei blocuri contrastant individualizate, elementul unificator constituindu-l sonanța comună și dramatismul determinate de textele celor trei psalmi latini: psalmul XXXVIII, versetul 13 și 14, în prima parte, *Preludium*, psalmul XXXIX, versetul 2, 3 și 4, în partea a doua, o *Dublă fugă* și psalmul XL integral, în partea a treia, *Allegro* simfonic, toate cele trei părți având structuri, valori și funcții intrinsece absolut independente, în afara oricăror precepte formale (formă de sonată, scherzo etc.) pe care le implică și le reclamă termenul de simfonie, prin varianta adaptată (*Preludiu Fugă și Final*), Stravinski apropiindu-se de structurile similare create de César Franck. Astfel, prima parte îmbracă forma unui preludiu vocal-simfonic construit liber, pe baza a trei motive tematice, primul, încredințat oboaielor și fagotului,



al doilea, cornului și corului, mai apoi,



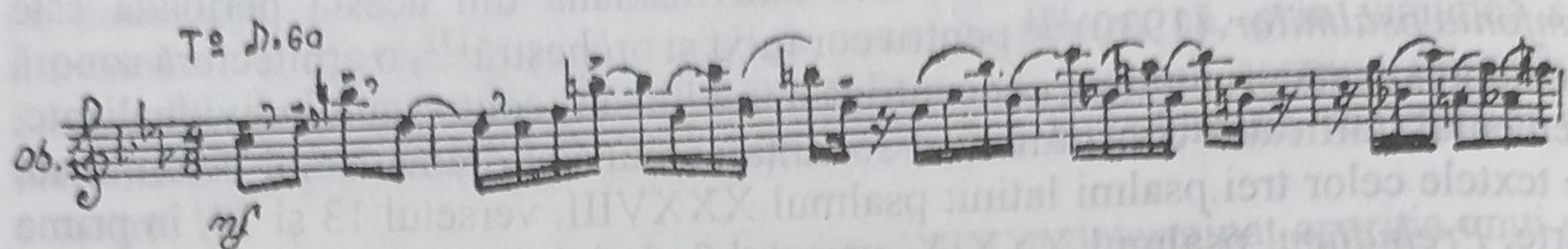
și al treilea, suflătorilor de lemn,



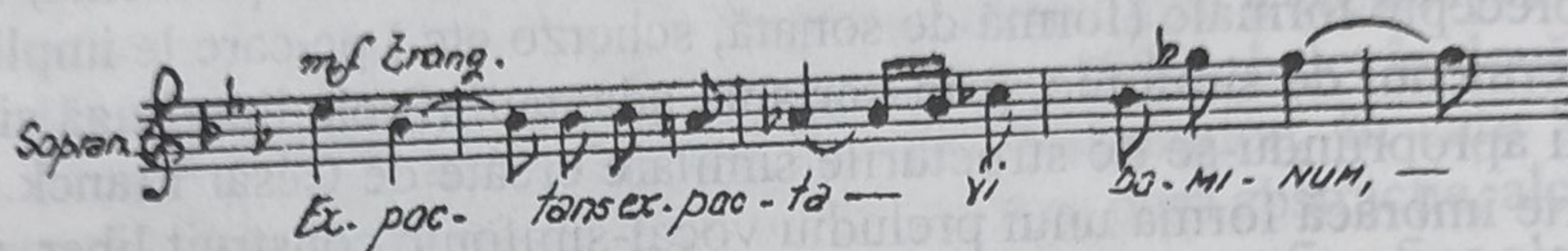
un motiv pasager ce va călători și în secțiunile următoare cu rol generator; partea a doua, *Tempo* ♩ (60) este o dublă fugă instrumentală și vocală ciădită pe două subiecte, primul, instrumental, derivat din motivul al treilea al preludiului, generând fuga instrumentală.

¹⁷¹ A fost dedicată Orchestrei simfonice din Boston, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de existență.

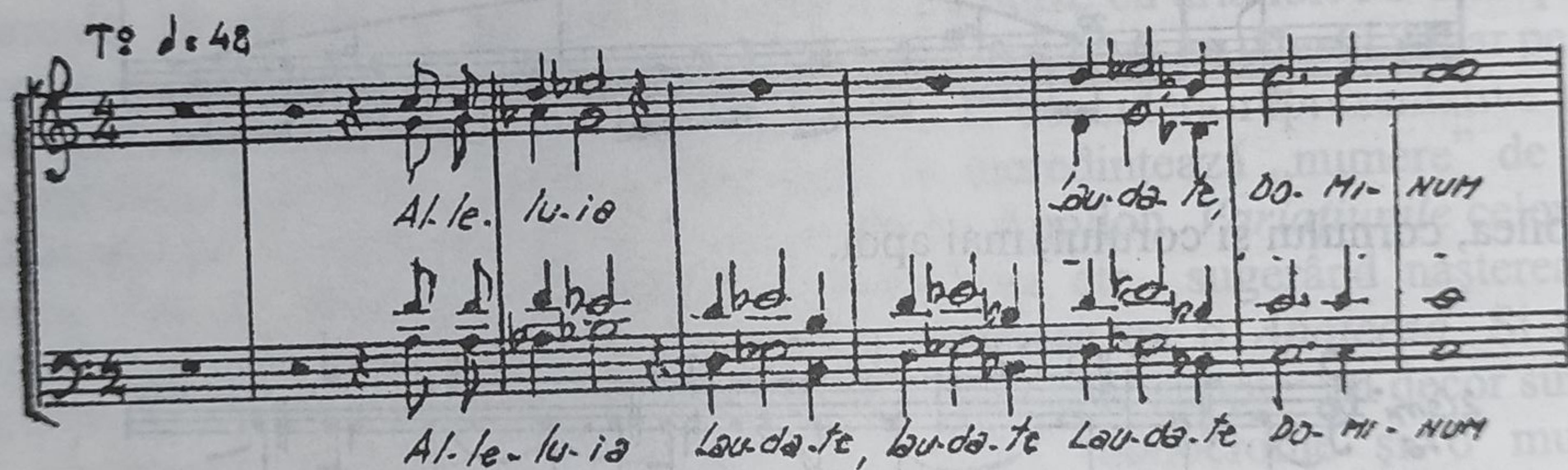
¹⁷² Patru flaute, flaut mic ce alternează cu flautul mare, 4 oboae, 3 fagoturi, 1 contrafagot, 4 corni, 5 trompete, 2 tromboane, 1 trombon bas, 1 tubă, timpani, harpă, 2 pianе, violoncel, contrabas, cor mixt (fără clarinet, viori și viole!).



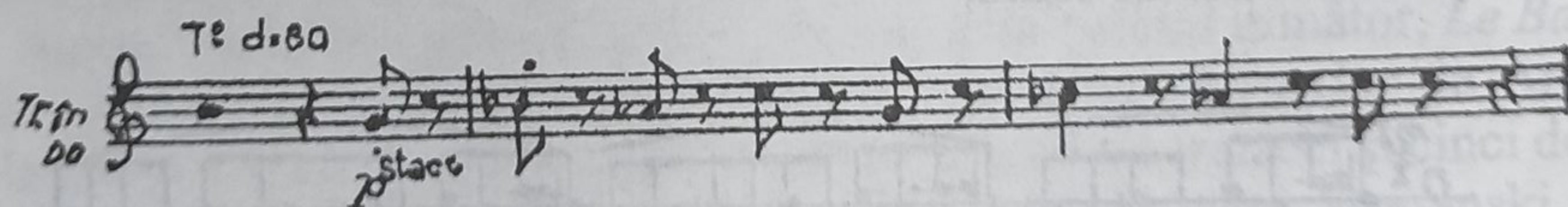
și al doilea, vocal, generând fuga vocală,



ambele subiecte având același contrasubiect, determinând o scriitură polifonică complexă, cu numeroase, cu imitații, strette, divertismente și alte procedee de tehnică contrapunctică; iar partea a treia este un *Allegro simfonic*, o culminație sonoră și filozofică construită pe două teme, prima, intonată de cor (după *Alleluia*),



și a doua, de trompete,



determinată de motivul al treilea al psalmului, generând cea mai amplă dintre cele trei secțiuni și cea mai bogată în semnificații, *Simfonia* înscriindu-se în rândul celor mai de seamă realizări stravinskiene, remarcabilă prin monumentalitatea construcției, prin factura neomodală, prin măiestria contrapunctică și prin expresia austeră, arhaizantă.

Terminând *Simfonia psalmilor*, Stravinski, în multilateralitatea preocupărilor sale, abordează genul concertant, urmărind realizarea unor lucrări de expresie neoclasică și neoromantică în care să triumfe virtuozitatea și să domine claritatea construcției arhitecturale. Într-o asemenea viziune sunt create: *Concerto en Rê pentru vioară și orchestră* (1931), alcătuit din patru părți (*Toccata, Aria I, Aria II, Capriccio*), o partitură complexă de mare dificultate

tehnică în partida violonistică, realizată cu concursul violonistului Samuel Dushkin, din care răzbat ecouri ale muzicii lui Bach, Weber și Ceaikovski; *Duo concertant pentru vioară și pian* (1932), o lucrare alcătuită din cinci părți (*Cantilena, Eglogă, Eglogă, Giga, Ditiramb*), născută din dorința „de a găsi mijlocul de a rezolva problema instrumentală și acustică prezentată de alianța dintre coardele pianului și ale viorii”, un adevărat omagiu adus artei violonistice italiene din secolul al XVII-lea; *Concertul pentru două pianе soli* (1935), o splendidă arhitectură sonoră tripartită (*Nocturna, Variațiuni și Fuga a 4 voci*) compusă cu „pofa”, caracteristică lui Stravinski de a scrie „ceva deosebit”, o lucrare de factură modală în care se reflectă spiritualitatea preclasică; *Concertul în mi bemol, pentru orchestră de cameră, Dumbarton Oakes* (1938)¹⁷³, încercare mărturisită a compozitorului de reeditare a tipului concertelor brandenburgice de Bach, o altă structură tripartită (*Tempo giusto, Allegretto și Final, con moto*), ce se edifică meticulos pe temeiul unor elemente tematice riguros selectate.

Între acestea apar alte două lucrări scenice: *Persèphone* și *Jeu de cartes*, diferite ca factură, concepție și realizare.

Astfel, *Persèphone* (1934), creată tot la sugestia Idei Rubinstein, este o melodramă¹⁷⁴ într-un act și trei tablouri, pentru soliști (tenor și recitatoare) cor mixt, cor de copii și orchestră, după poemul în limba franceză al lui André Gide, inspirat din mitul grecesc al răpirii Persefonei, fiica zeiței Demeter, de către Hades – regele infernului –, după un imn al lui Homer¹⁷⁵, o lucrare în care Stravinski reia ideea din *Oedipus rex*, a renunțării la spectacol, ducând-o mai departe, conferindu-i noi dimensiuni. Astfel, personajele melodramei (Persefona și Eumolpe) sunt tratate diferit, rolul preotului Eumolpe (cel care expune acțiunea și conduce intriga) este cântat, în timp ce rolul Persefonei este recitat, mimat și dansat, la care se adaugă intervențiile celor două coruri. În cele trei tablouri intitulate: *Persefona răpită, Persefona în infern și Persefona renăscută*, Stravinski, urmărind acțiunea, evidențiază sonoritatea textului alcătuit din „silabe frumoase, puternice”¹⁷⁶, pentru care creează o muzică grațioasă, elegantă, apropiată de sensibilitate și expresia franceză a epocii lui Rameau și Couperin.

Jeu de cartes (Joc de cărți, 1937) este un „balet en trois dantes”, după cum notează Stravinski sub titlul de pe frontispiciul partiturii, o transpunere coregrafică a unei partide de poker, în care personajele sunt principalele figuri ale jocului de cărți, în frunte cu Jolly-Jocker care, strecurat printre celelalte cărți,

¹⁷³ Dumbarton Oakes, după denumirea orașelului american în care și-a terminat lucrarea la 8 mai 1938.

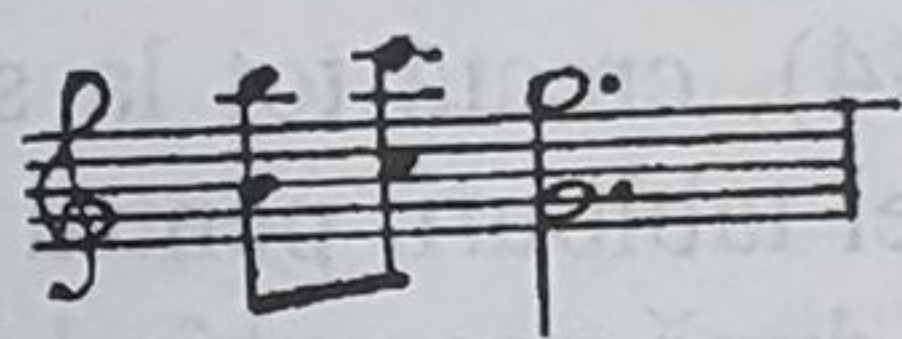
¹⁷⁴ Dumbarton Oakes, după denumirea orașelului american în care și-a terminat lucrarea la 8 mai 1938.

¹⁷⁵ În sensul de recitare însoțită de muzică. În versiunea lui Gide, Persefona nu este răpită, ci, determinată de sentimente de milă pentru Pluton, coboară de bunăvoie în împărăția umbrelor, unde rămâne de toamna până primăvara, când revine pe pământ trezind la viață întreaga natură.

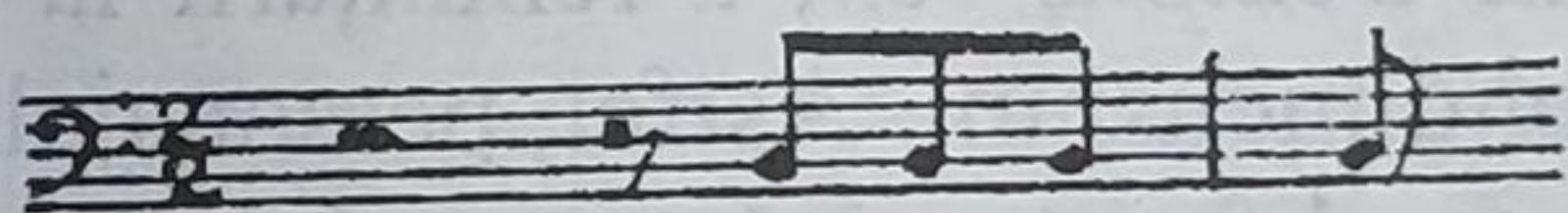
¹⁷⁶ Roman Vlad, op. cit., pag. 123.

declanșează numeroase încurcături, fiind învins în tura a treia de o chintă regală de cupă¹⁷⁷; iată un balet conceput într-o viziune nonexistențialistă, cu o muzică desprinsă din seninătatea clasică, cu numeroase aluzii și citate din creații de Haydn, Beethoven, Weber, Ceaikovski, Ravel și mai ales Rossini.

Cu *Simfonia în do* (1939–40), Stravinski își încheie perioada europeană și își începe perioada americană, primele două părți ale lucrării fiind compuse în Franța iar următoarele două în America, onorând astfel o comandă a Orchestrei simfonice din Chicago, pentru aniversarea a 50 de ani de la înființarea ei. Și astfel, după aproape patruzeci de ani de la *Simfonia în mi bemol, opus 1* (1907), după ce a mai creat: *Simfonie pentru instrumente de suflat* și *Simfonia psalmilor* (care, așa cum arătam mai sus, nu sunt simfonii în accepțiunea clasică a termenului), Stravinski revine și, adoptând ciclul cvadripartit (*Moderato alla breve, Larghetto concertanto, Allegretto* și *Largo, Tempo giusto alla breve*), creează o simfonie în cel mai pur stil neoclasic, o simfonie tonală, bazată pe tematism și travaliu, pe care le orânduiește conform principiului ciclic, întreaga simfonie edificându-se pe un motiv trisonic,



ce poate fi dedus din celebrul „Muss es sein” al *Cvartetului op. 135* de Beethoven, „citit în oglindă”, precedat de formula ritmică



expusă de timpani, și ea de origine beethoveniană¹⁷⁸.

Pe solul american (America fiind cea de a treia patrie a lui Stravinski¹⁷⁹, în perioada marcată de anul 1939, Stravinski continuă să creeze în aceeași manieră neoclasică și neoromantică, răspunzând astfel gustului publicului american, la fel ca Schönberg, Bartók, Hindemith, Křenek, Milhaud, Martinu ș.a., sosiți și ei în America după 1940. Și-a făcut intrarea pe continentul nou expunându-și mai întâi programul estetic într-un ciclu de prelegeri ținute în 1930 la Universitatea Harvard din Boston, atrăgând atenția auditorilor prin erudiția și originalitatea gândirii sale filozofice, prin curajul cu care și-a comunicat crezul estetic și muzical¹⁸⁰. Apoi a compus *Polka* (1940) și a onorat câteva comenzi (*Dansurile concertante*, 1941), o suită de cinci piese: *Marș introductiv, Pas d'action, Temă cu patru variațiuni, Pas de deux* și din nou *Marșul inițial*, scrise la comanda orchestrei Werner din Los Angeles; *Circus Polka* (1942), comandată de cirul american *Barnum and Bailey*; *Scenes de ballet* (1944), din nou o suită, alcătuită din patru numere: *Introducere, Dansurile corpului de balet, Variațiune,*

¹⁷⁷ Mișcările scenice au fost stabilite de către autor, în colaborare cu M. Malaev.

¹⁷⁸ Vezi și Roman Vlad, op. cit., pag. 148.

¹⁷⁹ În 1945, lui Stravinski i s-a acordat cetățenia americană.

¹⁸⁰ Vezi: Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, Editura muzicală, București, 1967.

Pantomimă, Pas de deux și Pantomimă, Variațiune, Pantomimă, Dans, Apotecză, scrise pentru un spectacol inițiat de unul din marii producători de pe Broadway, Billy Rose, realizând în paralel și câteva lucrări de factură miniaturală, unele pentru pian, altele pentru orchestră ¹⁸¹.

Dintre acestea ne rețin atenția *Impresii norvegiene*, scrise pentru orchestra de jazz simfonic a lui Paul Whitemann și *Scherzo à la Russe* (1944), o piesă simfonică de factură clasică cu două triouri, realizată într-o orchestratie strălucitoare, în care nostalgia plaiurilor natale determină fizionomia rusă a unor melodii ce se conjugă cu ritmuri și formule ritmice intrinsece. Fizionomie rusă și în lucrarea următoare, în *Sonata pentru două pianе* (1944), în care Stravinski realizează un fel de rememorare a unor procedee compoziționale folosite anterior, de la factura rusă a unor teme, la culoarea armonică modală, de la bitonalismul și politonalismul unor structuri, la tratarea polifonică a planurilor melodice, încadrate în cele trei tronsoane arhitecturale: *Moderato*, *Tema con variationi* și *Allegretto* ce alcătuiesc întregul.

Întoarcere la perioada rusă a anilor 1910–1920 ? Nicidecum. Doar o ușoară nostalgie pentru că, după aceste lucrări, Stravinski merge mai departe în demersul său neoclasic și creează noi lucrări, oferind noi repere stilistice derutante și paradoxale.

Iată, de pildă, *Symphony in three movements* (Simfonia în trei mișcări, 1945), dedicată orchestrei *New-York Philharmonic Symphony Society*, care a și reprezentat-o în primă audiție, o lucrare gândită mai întâi în caracter concertant – pentru pian și orchestră –, transformată apoi în simfonie cu pian și harpă, în care se întâlnesc destule pasaje (mai ales în partea întâi) unde se simt destul de clar intențiile concertante inițiale. Este considerată drept una dintre cele mai de seamă realizări ale compozitorului, este lucrarea în care pentru prima dată Stravinski admite existența unui conținut emoțional determinat de evenimentele epocii, spunând: „*Simfonia* nu are la bază nici un program și ar fi zadarnic să se caute în lucrarea mea așa ceva. Dar e posibil ca impresiile vremii noastre dificile, cu evenimentele ei zguduitoare și schimbătoare, ale disperării și speranței care le însoțesc, tensiunile nervoase pe care le provoacă și destinderea care le urmează să fi lăsat urme în această simfonie”¹⁸². Aceste urme pot fi identificate în dramatica parte întâi – cu indicația de mișcare $\text{♩} = 160 (\text{♩} = 80)$, construită conflictual pe baza unor entități muzicale perfect ordonate și echilibrate în ansamblul general al arhitecturii muzicale, prin raportul secțiunii de aur –, în partea a doua, *Andante* – un lied tripartit (A B A), cantabil, expresiv și meditativ, desfășurat în nuanțe stinse de *p* și *mp*, rar ajungând la *mf*, ce se continuă prin *attacca* cu un *Interludiu* (*L'istesso tempo*) de numai șapte măsuri – în partea a treia *Con moto* ($\text{♩} = 108$) ce se leagă direct de *Interludiu*, tot prin *attacca*, desfășurare impetuoasă, cu accente dramatice (*fff* în ultima măsură), revelatoare pentru

¹⁸¹ Vezi lista de lucrări la pag. 147.

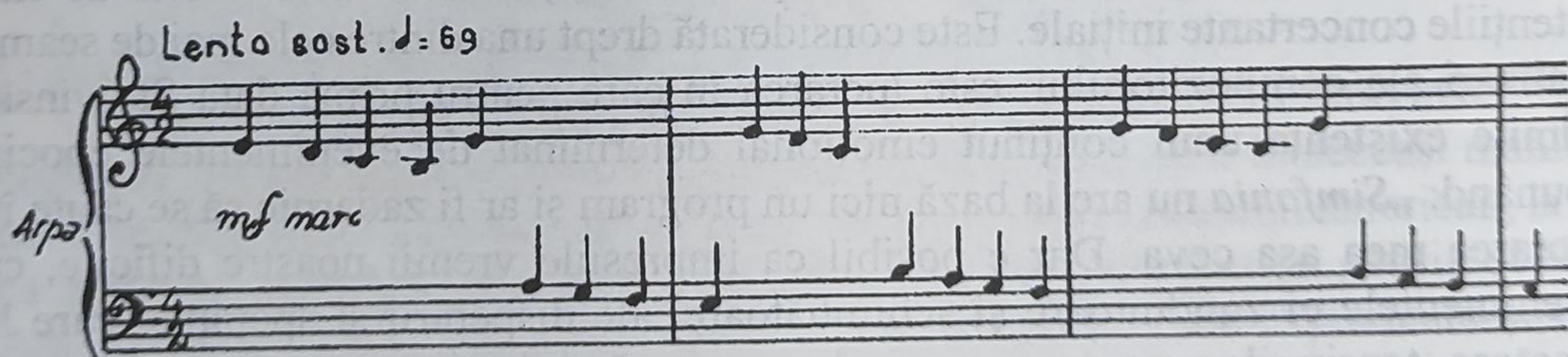
¹⁸¹ Vezi lista de lucrări la pag. 147.
¹⁸² Igor Stravinski, în programul de sală al primei audiții din ianuarie 1946 al orchestrei *New-York Philharmonic Symphony Society*.

sensul expresiei umane a muzicii, definită de însuși compozitorul ei. Ne reține atenția aspectul particular al construcției, întreaga simfonie edificându-se pe structuri intervalice simetrice, Stravinski anticipând astfel intrarea gândirii sale muzicale în lumea austeră a serialismului.

Sau, *Concertul în re* pentru orchestră de coarde (1946), în forma sa tripartită (*Vivace, Arioso, Andantino* și *Rondo*), una dintre cele mai luminoase lucrări stravinskiene, model de scriitură neoclasică și rafinament componistic.

Sau, *Ebony Concert* (1946), compus pentru orchestra de jazz-band a celebrului clarinetist Woody Herman, din nou o creație tripartită (*Allegro moderato, Andante, Moderato*), o lucrare amplă realizată în spirit jazistic, construită pe formule melodice deduse din muzica de jaz dar fără să citeze, ci recreându-o. De remarcat, măiestria compozițională, orchestrația inteligentă și rafinată, în care clarinetul deține locul principal, omagiind astfel virtuozitatea inegalabilului Woody Herman.

Sau, *Orpheus* (1947), balet în trei tablouri, scris pentru *Baletul american* condus de Georges Balanchine, o nouă lucrare scenică inspirată din mitologia greacă, în care mitul lui Orfeu¹⁸³ este realizat muzical și coregrafic într-o viziune apolinică, cu excepția câtorva pagini din tabloul al doilea (*Pas d'action*), tensionate și dinamice, redând furia și cruzimea bacchantelor care-l sfășie pe Orfeu. Un balet tradițional, cu numere tradiționale (*Interludii, Arii de dans, Pas d'action, Pas de deux*) o muzică ce prin sonorităților sale amintește de secolul al XVII-lea italian (al lui Monteverdi, a cărui creație Stravinski a studiat-o, fără a se lăsa influențat), o muzică de factură arhaică, bazată pe modurile dorian și eolian, în care harpa imită lira lui Orfeu.



Sau cele două lucrări religioase: *Turnul Babel* (1945), o cantată de dimensiuni reduse, tratată polifonic, într-o manieră neorenascentistă, (scrisă la comandă, ca o parte a unei creații colective, pe texte biblice din *Geneza*, la care au mai participat A.Schönberg, Nathanael Shilkret Tansman, D.Milhaud, Ernest Bloch și Castelnuovo-Tedesco) și *Messa* (1948), catolică, cu text latin, încadrată în cele mai severe dimensiuni și tipare ale messei catolice tradiționale...

¹⁸³ Orfeu o plânge pe Euridice. Sosec prietenii care îi prezintă condoleanțe. Orfeu călătorește în Infern, amenințat de Furii. Ajuns în Infern, cu lira lui, Orfeu înduioșează zeitățile, iar sufletele chinuite își întind brațele încătușate, implorându-l să-și continue cântul. Furiile îl leagă la ochi pe Orfeu și i-o restituie pe Euridice. Dorind să o revadă el își dezleagă ochii. Atunci Euridice cade moartă. Orfeu se reîntoarce pe pământ, unde bacchantele îl sfășie în bucăți. Urmează Apoteoza lui Orfeu. Apare Apollon care „ia în stăpânire lira lui Orfeu și înalță cântul său spre cer”. Vezi partitura: Igor Stravinski, *Orpheus*, Boosey & Hawkes Ltd, New-York, 1948.

Sau *The Rake's Progress* (*Aventurile unui libertin*, 1951), operă în trei acte și nouă tablouri, pe un libret de Winston H. Auden și Chester Kalmann, inspirată de seria de picturi *The Rake's Progress* (1938) de William Hogarth, prima operă a lui Stravinski în limba engleză, considerată drept „apogeul și sfârșitul neoclasicismului stravinskian”¹⁸⁴, „o « operă » în adevăratul sens al cuvântului, cu arii, recitative, coruri și bucăți de ansamblu”¹⁸⁵, compuse în spiritul muzicii lui Lully, Händel, Mozart, Gluck, Rossini, Verdi ș.a., într-o susținută vocalitate cantabilă, acompaniată discret și convingător de o orchestră cvasi-camerală.

Acțiunea operei, de o puternică colorație existențialistă, se petrece în Anglia secolului al XVIII-lea și prezintă moralizator (dar și nociv) drama unui tânăr englez urmărit de noroc, pe care nechibzuința, tentațiile, abuzurile și lipsa de perspectivă, îl distrug¹⁸⁶. Contemporaneizată și îmbogățită cu mitul lui Mefistofel, cu o partidă de cărți și cu mitul celor trei dorințe (bogația, plăcerea și filantropia), această acțiune se prezintă ca un amestec de real și fantastic, de lirism și grotesc, de absurd și tragic, fiind încadrată în structuri obișnuite (introducerea orchestrală, arii, recitative, duete, terțete, cvartete, coruri etc.), urmând în general „linia tradiției clasice”¹⁸⁷ atât în limbaj, cât și în dimensionarea arhitecturală realizată cu acuratețe, rafinament și virtuozitate.

Personajele operei – Trulove, Ann, Nick Shadow, Maica Goose și Baba Turcoaica – sunt pregnant individualizate, prin acțiuni ce le evidențiază caracterele, contrastând cu tânărul libertin Tom Rakewell care cade pradă naivității sale, perfidiei și acțiunilor lui Nick Shadow, înzestrat cu puteri supranaturale diavolești („o sinteză între Mefistofel, Leporello și Iago”¹⁸⁸). Pe acesta, Tom (personaj tragic ce „rezumă trăsături ale diverselor personaje clasice de operă, ca de pildă, Don Juan, Faust, Herman din *Dama de pică* a lui Ceaikovski)¹⁸⁹ îl urmează orbește, în ciuda eforturilor Annei (personaj romantic

¹⁸⁴ Roman Vlad, op. cit., pag. 177.

¹⁸⁵ Igor Stravinski, citat din Roman Vlad în op. cit., pag. 148.

¹⁸⁶ Tom Rakewell visează să fie bogat, fericit și bun în dorința de a dispune de absoluta libertate în acțiunile sale spirituale, amoroase și filantropice. Într-un duet cu Ann, logodnica sa, el cântă natura și dragostea. Tom refuză postul de contabil oferit de Trulove, tatăl Annei. Sosește Nick Shadow, care îl anunță că este moștenitorul unui unchi bogat, sfătuindu-l să plece la Londra pentru a intra în drepturi. Tom pleacă însoțit de Nick, care se pune în serviciile lui Tom în schimbul plății ce i se va cuveni peste un an și o zi. Astfel că Tom, la Londra, dispune de orice. Petrece în locuința rău famată a Mamei Goose, în timp ce Ann, acasă, la țară, ia hotărârea de a-l salva. Dar seria acțiunilor libertine ale lui Tom, continuă. Plictisit de trândăvie, se căsătorește printr-un gest libertin, cu Baba Turcoaica (o femeie cu barbă!) și visează să salveze omenirea de sărăcie. Dar, după un an și o zi, Nick își cere răsplata: Suflul lui Tom, oferindu-i șansa de a-l juca la cărți. Tom câștigă dar își pierde mințile, fiind internat la ospiciu unde se crede Adonis, iar pe Ann o ia drept Venus. Apoi moare. Opera se încheie cu un epilog, în care personajele, în fața cortinei, extrag „cântă morala fabulei”.

¹⁸⁷ Igor Stravinski, citat din Roman Vlad, în op. cit., pag. 148.

¹⁸⁸ Roman Vlad, op. cit., pag. 179.

¹⁸⁹ Roman Vlad, op. cit., pag. 179.

„ce amintește de Margareta lui Guonod și alte diverse eroine din opera romantică)¹⁹⁰, ce din dragoste sinceră și devotată încearcă să-l salveze, până când, în schimbul serviciilor sale, Nick îi cere sufletul.

În realizarea muzicală Stravinski recurge la procedee și formule melodice și cadențiale clasice, folosește clavecinul în acompanierea recitativelor, conturează unele teme cu caracter de leit-motiv (ca cel al lui Nick), creează numere de sine stătătoare, unele de mare sensibilitate și lirism, cum sunt ariile Annei (actul I, scena a III-a)



și ale lui Tom (actul al doilea, scena I, actul al treilea, scena a treia), alături de altele grotești, ca, de pildă, ariile Babei Turcoaise (din actul al doilea, scena a treia, și din actul al treilea, scena întâi),



¹⁹⁰ RomanVlad, op. cit., pag. 179.

folosește raporturi tonale clasice într-o continuă evoluție și devenire, realizând prin toate acestea, o „dramma giocosa” de cea mai autentică factură.

Terminând partitura operei *Aventurile unui libertin*, Stravinski își însușește singur morala și, considerându-se la rândul său un libertin, își încheie „aventurile stilistice neoclasice”, astfel că se oprește și, la vârsta de 70 de ani, realizează „cea mai neașteptată dintre vîlteface-urile sale, devine adept al dodecafonismului serial”¹⁹¹. Această nouă perioadă a lui Stravinski este determinată, pe de o parte, de dorința sa de a experimenta și de a fi mereu în fruntea înnoitorilor limbajelor muzicale, pe de altă parte, de necesități interioare de exprimare sobră, austeră, liberă și noncanonică. Semnificativ este faptul că adaptarea sistemului serial-dodecafonic la Stravinski coincide cu o accentuare a preferinței sale pentru problematica religioasă, alături de cea laică, majoritatea compozițiilor realizate acum având trăsături miniaturale, excepție făcând *Cantata*, *Septetul*, *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Dominis*, *Agón*, *Threni*, *A Sermon*, *a Narrative and a Prayer*, *The Flood*, *Variațiuni*, *Requiem canticles*, de dimensiuni ample, înscrise în ansamblul creației compozitorului ca lucrări de excepție. De asemenea, de observat că trecerea se realizează prin câteva trepte.

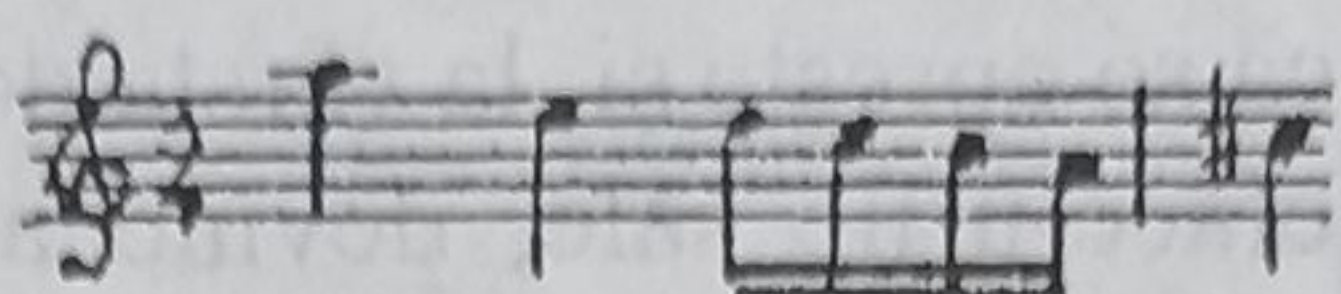
Cantata (1952) pentru sopran, tenor, cor de femei și un mic ansamblu instrumental, pe texte engleze anonime din secolul al V-lea și al VI-lea este una dintre aceste trepte. O cantată profană, după afirmația compozitorului, realizată cu o maximă severitate în tratarea canonică a vocilor, alături de alte procedee practicate de vechii neerlandezi. *Cantata* are următoarea structură: *Preludiu*, *Ricercar 1*, *Interludiu 1*, *Ricercar 2*, *Interludiu 2*, *Arie*, *Postludiu*, reținând atenția mai ales *Ricercarul 2*, alcătuit dintr-un „*Cantus cancricans*,”

The image displays a musical score for Igor Stravinsky's *Cantata*. It features three staves. The top staff is for the vocal line, marked with a tempo of ♩ = 63 and the instruction "cant. ma non f". Below it, the lyrics "To - - - - - mar - row shall be a day of dancing." are written. The middle staff is for the flute (Fl.), marked with a tempo of ♩ = 108 and the instruction "ob.". The bottom staff is for the violin (Vlc.), marked with a tempo of ♩ = 108. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

o ritornelă și nouă canoane.

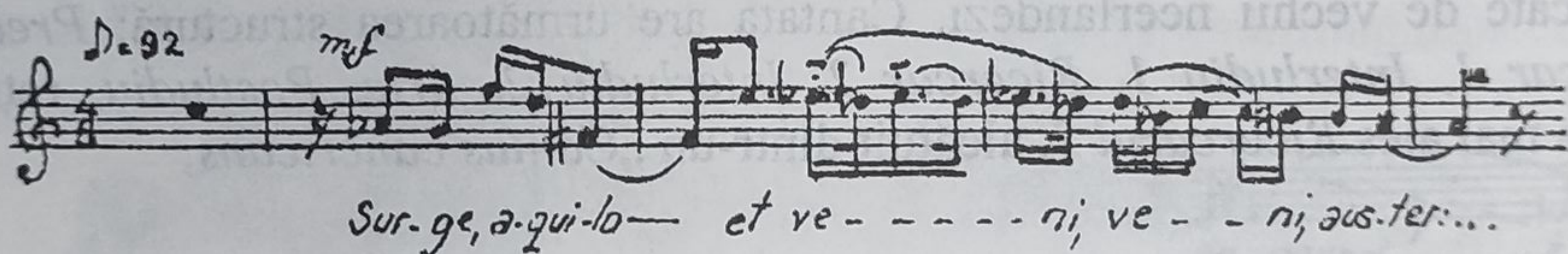
¹⁹¹ Zeno Vancea, *La centenarul nașterii lui Igor Stravinski*. În: *Muzica* nr. 11, noiembrie 1982, pag. 10.

Septetul (1953) pentru clarinet, corn, fagot, pian, vioară, violă și violoncel reprezintă a doua treaptă urcată de Stravinski spre serialismul dodecafonic. Aici apare preocuparea pentru alcătuirea motivului serial și pentru păstrarea lui,

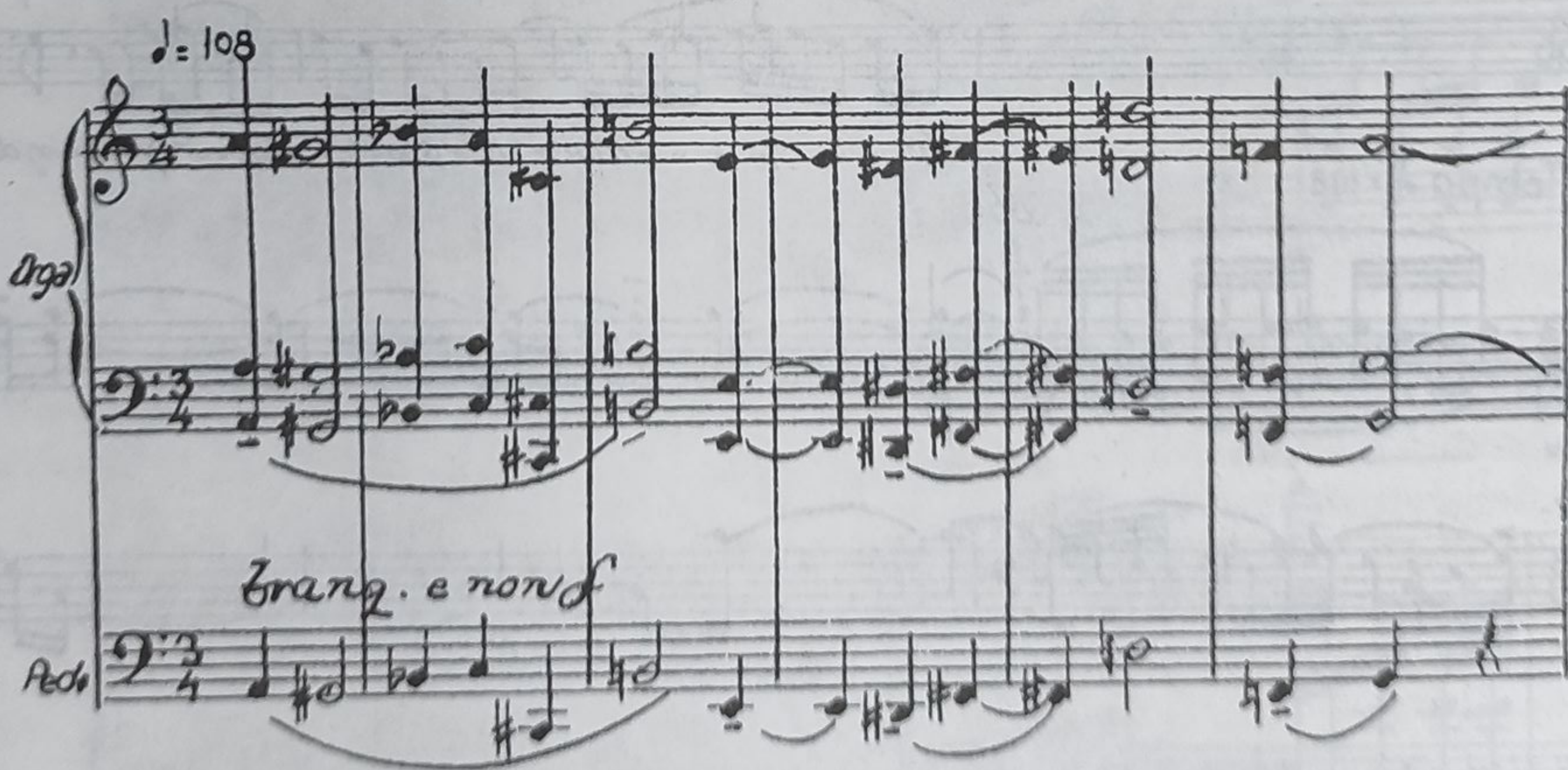


renunțându-se treptat și la funcțiile diatonice printr-o mai accentuată utilizare a cromatismelor.

Cu *Three Songs from William Shakespeare* (Trei cântece pe versuri de William Shakespeare 1953) și *In Memoriam Dylan Thomas* (În memoria lui Dylan Thomas, 1954), Stravinski se aproprie de prima sa lucrare serial-dodecafonică, *Canticum Sacrum ad Hororem Sancti Marci Nominis* (1955), pentru tenor și bariton solo, cor și orchestră¹⁹² pe texte din *Vulgata* latină, o lucrare în care compozitorul „realizează sinteza cea mai vastă și mai esențială ce s-ar putea concepe în acest moment special al evoluției muzicii europene”¹⁹³. Alcătuit dintr-o *Dedicație* și cinci părți (cea de a treia având o formă tripartită), *Canticum sacrum* este încă o lucrare de tranziție, în care prima parte – *Euntem in mundum* – și ultima parte – *Illi autem profecti* – sunt scrise tonal, spre deosebire de cele trei părți interioare, care urmează severitatea scriiturii dodecafonice, în partea a doua – *Surge, aquilo* – seria fiind expusă de tenor solo,



în partea a treia – *Ad Tres Virtutes Hortationes* – de orgă,

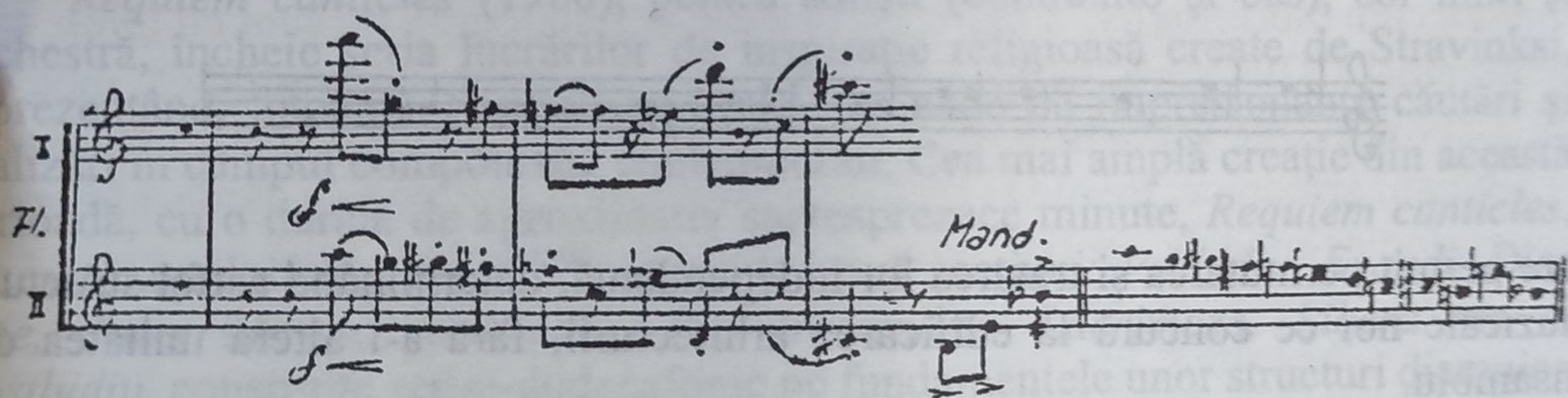


¹⁹² Flaut, 2 oboaie, corn englez, 2 fagoturi, contrafagot, 3 trompete, trompetă-bas, 2 tromboane, tenor, trombon-bas, trombon contrabas, harpă, orgă, viole și contrabași.

¹⁹³ Vezi Roman Vlad, op. cit., pag. 193.

aceeași serie fiind valabilă și pentru partea a patra – *Brevis Motus Cantilenae*.

Într-o manieră asemănătoare este realizată și ultima lucrare scenică a lui Stravinski, *Agon*¹⁹⁴ (compusă în două etape. 1953 și 1957, între ele integrându-se *In Memoriam Dylan Thomas* și *Canticum Sacrum*), un balet abstract compus pentru corpul de balet modern al lui Georges Balachine, un balet într-un act, gândit inițial diatonic, modal, apoi dodecafonic serial, care este dansat doar de doisprezece balerini (8 dansatoare și patru dansatori), gândiți și ei ca o serie dodecafonică și tratați ca atare, o lucrare de factură mixtă, în care primele trei numere – *Double Pas de Quatre*, *Triple Pas de Quatre* și *Preludiu* – sunt scrise diatonic modal, următoarele începând cu *First-Pas-de-Trois* (pentru un balerin și două balerine), alcătuit din trei dansuri: *Sarabanda-Step* (pentru balerinul solist), *Gaillarde* (pentru cele două balerine) și *Coda* (pentru toți trei dansatori), având structuri serial-dodecafonice alcătuite predilect cromatic, cu preponderența secundelor, ca, de pildă, în *Coda*, clădită pe această serie expusă de flaut și mandolină (măs. 14–16);



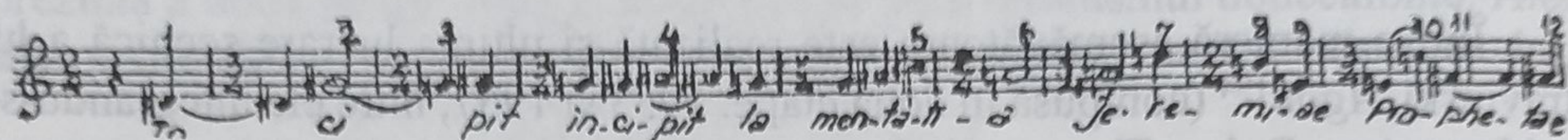
încadrate în forme și puse pe ritmuri de dansuri vechi ca: *Sarabanda*, *Gaillarda*, *Bransle*, alături de numere de balet tradiționale ca: *Preludiu*, *Pas-de-Deux*, *Pas-de-Trois*, *Pas-de-Quatre*, *Interludiu*, *Variațiuni*, *Stretta*, *Coda*, într-o orchestrație extrem de colorată și sugestivă, incluzând și pianul, harpa, mandolina, chitara și saxofonul.

De remarcat însă că Stravinski folosește sistemul serial cu multe licențe, cu relații modale, cu alcătuiți preclasice, ceea ce duce la derută în rândul serialiștilor ortodoxi și dogmatici, pentru că modul său personal de tratare a seriei determină interpretări cvasi-tonale și modale.

Prima creație dodecafonică „da capo al fine” este *Threni* (1958) pe texte biblice (din lamentațiile lui Ieremia), pentru soliști (soprană, contraltă, tenor I și tenor II, bas și bariton profund), cor mixt și orchestră (din care fac parte și pianul, celesta și harpa), o lucrare ce durează cca. 35 minute, construită pe o serie unică

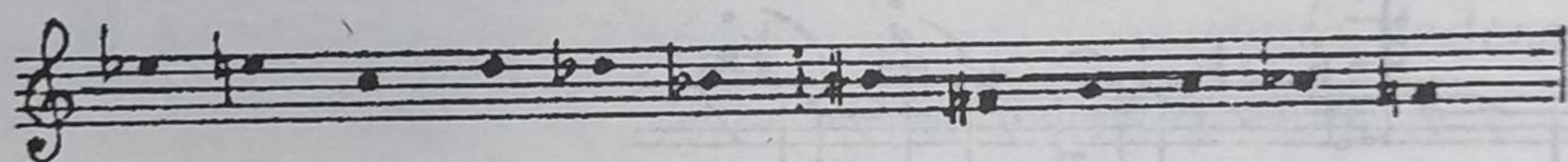
¹⁹⁴ De la *Agon* (cu accentul pe o) din limba greacă = întrecere, dispută. (A nu se pronunța *agon* cu accentul pe a, deoarece astfel înseamnă uscat, arid).

expusă în forma sa originală de soprană tocmai în măsura 6–18,



toate celelalte serii (chiar și cele inițiale), fiind derivate din aceasta¹⁹⁵. O lucrare modernă nu numai în scriitura serial-dodecafonică, ci și în scriitura ritmică, Stravinski revenind la alternanța măsurilor și a accentelor asimetrice, la tratarea în „parlando” a corului, la expresia austeră și severă a muzicii realizate.

Dar Stravinski nu se oprește la acest stadiu al utilizării scriiturii serial-dodecafonică, ci se aproprie de stilul webernian, al maximei concentrări intelectuale și severei scriituri abstracte. Astfel, în *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (o predică, o narațiune și o rugă, 1961), un fel de cantată pentru alto și tenor solo, recitator, cor mixt și orchestră, pe texte religioase în limba engleză luate din *King James Bible* și din poezia lui Thomas Dekker¹⁹⁶, Stravinski își construiește seria din două tronsoane relativ simetrice,



care permit permutarea și tratarea lor independentă, determinând astfel structuri muzicale noi ce concură la edificarea arhitecturii, fără a-i altera unitatea de ansamblu.

De o factură aparte este *Flood* (Potopul, 1963), pentru soliști, (tenor și doi bași, cor, soprane, altiste și tenori) trei roluri vorbite, povestitor, Caller,¹⁹⁷ balet și orchestră, pe texte extrase din *Geneza*, din Mistere engleze ale sec. XV-lea, din manuscrisele lui Chester și York și orânduite într-un libret de Robert Craft, o lucrare concepută în spiritul misterelor medievale, un fel de spectacol destinat inițial pentru televiziune, ulterior fiind prezentat și pe scenă. Structurată în șapte părți (*Preludiu, Melodramă, Construirea arcei, Catalogul animalelor, Comedia, Potopul, Curcubeul*), lucrarea prezintă sintetic legenda biblică a apariției pământului și a apei, a omului și a animalelor, a binelui și a răului, până la povestea despre Noe și Potop. Muzical, aceste „evenimente” sunt redată printr-o expresie austeră, concisă și aforistică (lucrarea durează cca. 24 minute), în forme concentrate, alcătuite din structuri serial-dodecafonică deduse dintr-o serie unică, expusă integral de harpă (în măs. 6), gândită ca o entitate morfologică complexă peste care clarinetul, oboiul, flautul și flautul piccolo, într-o continuă înălțare

¹⁹⁵ Vezi Roman Vlad, op. cit., pag. 225.

¹⁹⁶ *Quattro uccelli dell' Arca di Noe* (Patru păsări din arca lui Noe).

¹⁹⁷ Persoană care anunță, prezintă ceva.

sonoră, expun aceeași serie în valori metrice diminuate în forma sa retro,



în această configurație reapărând în partea finală de două ori, ultima dată, ca formulă de încheiere a întregului spectacol. Concepția modernă a lucrării rezidă nu numai în scriitura muzicală și în alcătuirea dramaturgică, ci și în modalitățile de tratare a soliștilor, a corului, a povestitorului, a rolurilor vorbite și a baletului.

Un loc aparte în creația lui Stravinski din această perioadă îl ocupă *Variațiunile pentru orchestră „Aldous Huxley in memoriam”*, (1964), una dintre puținele lucrări pur instrumentale ale compozitorului ajuns la senectute, o lucrare bizară atât ca mod singular de abordare a formei: pe o temă – serie dodecafonică alcătuită din componente diatonice-modale –, Stravinski creează trei „variațiuni-mamă” înconjurate de alte variațiuni de început, de mijloc și de încheiere, densitatea lor determinând edificiul sonor, o construcție polifonică de cea mai pură spiritualitate stravinskiană.

Requiem canticles (1966), pentru soliști (contraalto și bas), cor mixt și orchestră, încheie seria lucrărilor de inspirație religioasă create de Stravinski, reprezentând, totodată, încununarea unei perioade de impresionante căutări și realizări în câmpul componistic contemporan. Cea mai amplă creație din această perioadă, cu o durată de aproximativ șaptesprezece minute, *Requiem canticles*, „această zguduitoare operă”¹⁹⁸ cuprinde nouă secțiuni: *Preludiu*, *Exaudi*, *Dies Irae*, *Tuba Mirum*, *Interludiu*, *Rex tremendae*, *Lacrimosa*, *Libera me* și *Postludiu*, construite serial-dodecafonic pe fundamentele unor structuri diatonice tonale, determinând caracterul ambiguu al unor alcături structurale ce se desfășoară conform concepției ontologice a autorului.

Și totuși, ultima lucrare originală stravinskiană este o lucrare laică, *The Owe and the Pussy-Cat* (Bufnița și pisicuța, 1968) pentru voce și pian, pe versuri de Edward Lear, o melodioară simplă de iz folcloric rus, acompaniată simplu de pian, piesa rezultând din cele patru expuneri ale unei serii dodecafonice de factură weberniană, alcătuită din patru celule cvasi-simetrice.

Ansamblul creației lui Igor Stravinski din ultima parte a vieții înscrie și câteva lucrări „In memoriam”¹⁹⁹, alături de cele realizate pe baza unor creații ale unor muzicieni de seamă. Dintre acestea amintim: *Variația canonică de Bach* (1956), *Trei cântece sonore de Carlo Gesualdo da Venosa* (1959), *Monumentum pro Gesualdo da Venosa* (1960) și *Două cântece sacre de Hugo Wolf* (1968), ultima rostire muzicală a compozitorului.

¹⁹⁸ Roman Vlad, op. cit., pag. 264.

¹⁹⁹ *Odă* (in memoriam Nataliei Kussevitski), *Elegie* (in memoriam Alphonse Annou), *In memoriam Dylan Thomas*, *Dublu canon* (in memoriam Raul Dufy), *Elegie for J.F. Kennedy*, *Variațiuni pentru orchestră* (in memoriam Aldous Huxley), *Intros* (in memoriam T.S. Eliot) ș.a. Vezi lista creației la pag. 147.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Adevărat „titan” și „pol” al muzicii contemporane, Igor Stravinski acoperă și domină cu personalitatea sa complexă primele șapte decenii ale secolului nostru, fiind nu numai martorul tuturor evenimentelor muzicale petrecute în această perioadă, ci și autorul unora dintre cele mai răsunătoare dintre ele. Stăpânit de sentimentul neliniștii lăuntrice și de un frenetic neastâmpăr ritmic, spirit receptiv la nou, scrutător și vizionar, Stravinski și-a definit crezul estetic încă din primii ani ai afirmării artistice prin apelarea la elementele perene ale culturii arhaice, făurind o operă surprizătoare prin ineditul semantic și al varietății stilistice, înnoitoare în planul gramaticilor compoziționale și al percepției estetice.

Fără a fi un melodist prin excelență, Stravinski afirmă melodia ca element de bază în procesul creației, pentru că „melodia trebuie să-și păstreze locul în vârful elementelor care alcătuiesc muzica”, pentru el fiind un fel de catalizor în procesul creației, un fel de *cantus firmus* în jurul căruia orbitează celelalte componente morfologice, a căror participare și importanță nu sunt cu nimic mai neînsemnate. Diatonică, de cele mai multe ori modală și dodecafonică, melodia lui Stravinski este asimetrică și este înveșmântată în cele mai diverse și insolite combinații armonice: tonale și modale, politonale și polimodale, dodecafonice și dodecafonice-modale, mixte etc. determinând structuri inedite, variate și complexe. Asimetria melodiilor stravinskiene rezultă din libera folosire a măsurilor alternative, din permanenta mutare a accentelor metrice, din modul personal de interpretare a prozodiilor abordate, din natura și factura arhaică a subiectelor (mituri, legende biblice și ritualuri păgâne, basme etc.).

Dar elementul cel mai caracteristic al stilului său îl constituie ritmul, Stravinski fiind unul dintre reprezentanții de frunte ai motorismului în muzică. În creația sa, pentru prima dată, ritmul devine unul dintre principalele mijloace de expresie, de potențare a conținutului artistic, de manifestare originală și distinctă a personalității creatoare. Tocmai în acest domeniu, Stravinski „dă totul”, etalându-și disponibilitățile artistice și capacitatea sa uluitoare de invenție, care i-au permis crearea unui stil personal și au determinat o nouă dimensiune expresivă a muzicii. Transformările ritmice la Stravinski sunt continue, trecând de la utilizarea celor mai simple elemente și formule metro-ritmice și de la schimbările continue de accente, la crearea unor agregate ritmice complexe, la folosirea alternantă a tuturor tipurilor de măsuri, de la utilizarea formulelor ostinate, la inventarea celor mai variate și insolite combinații, într-o continuă evoluție dezvoltătoare. Acest mod de „gândire” muzicală l-a călăuzit pe Stravinski mai ales în perioada folclorică, dar și în cea neoclasică și cea serial-dodecafonică. Aspirația spre echilibru și rigoare îl conduc la îmbrățișarea întregului evantai stilistic european (și american uneori), pe care, pătruns de o

exagerată convingere artizanală²⁰⁰, îl cuprinde într-o impresionantă sinteză, în care meșteșugarul artizan construiește în cele mai variate maniere, astfel că unele dintre creațiile sale pot fi interpretate drept rezultate ale unui ieftin și periculos mimetism muzical.

Trecând peste acestea, să remarcăm însă o altă particularitate stilistică stravinskiană – culoarea orchestrală. Moștenind de la Rimski-Korsakov gustul și plăcerea combinațiilor timbrale, Stravinski manevrează orchestră în mod abil și elastic, obținând efecte și policromii sonore noi, insolite, extrem de variate de la o lucrare la alta, cu preferințe exprese pentru instrumentele de suflat, pe care le tratează melodic, cu funcții solistice, în timp ce corzilor le conferă și rol de fundal. De remarcat prezența masivă a instrumentelor de percuție în întreaga creație stravinskiană, în rândul lor fiind inclus uneori pianul și tratat ca atare.

În edificarea arhitecturilor muzicale, Stravinski merge pe linia construcțiilor segmentare a ansamblării elementelor componente ce se ordonează cromatic, determinând în final blocuri sonore clare și impunătoare. Toate acestea definesc originalitatea creației și întregesc alcătuirea modernă a muzicii sale, „opera muzicală a lui Stravinski constituind unul dintre documentele artistice cele mai interesante ale epocii noastre atât de frământate”²⁰¹...

ARAM HACIATURIAN (1903–1978)

Pe coordonatele modalismului folcloric își înscriu creația muzicală și unii dintre compozitorii fostelor republici unionale, reprezentanți ai unor străvechi culturi folclorice autentice, realizând în lucrările lor o veritabilă sinteză între specificul național, stilul muzicii clasico-romantice ruse și universale și principiile estetice creatoare ale muzicii contemporane.

Edificatoare în acest sens este creația lui Aram Haciaturian²⁰², proaspătă și spontană, plină de vitalitate și antren, cojugată uneori cu măreția, profunzimea și sobrietatea dantescă. Nu întâmplător, Boris Asafiev l-a numit „Rubensul muzicii ruse”, pentru că Haciaturian posedă acel farmec senzual, un farmec ce transpare din muzica sa temperamentală de specificitate armeană, georgiană și azerbaidjană, realizată cu un înalt profesionalism, într-un stil propriu, original și distinct, inconfundabil și modern, determinat de melodiile de iz folcloric oriental, bogat ornamentate, cu ritmurile lor capricioase, cu armoniile lor colorate, de tehnica de scriitură.

²⁰⁰ „Din acest moment în care am început să compun, mi-am propus să fiu în meseria mea ceea ce au fost într-a lor cei mai iluștri maeștri, adică să fiu, ca ei, un artizan în maniera unui cizmar”, spune Igor Stravinski în *Cronique de ma vie*.

²⁰¹ Zeno Vancea, op. cit., pag. 11.

²⁰² Aram Haciaturian s-a născut la 6 iunie 1903, la Tbilisi, capitala R.S.S. Gruzină. A studiat mai întâi comerțul la Tbilisi, din 1922 la Universitatea din Moscova, Facultatea de fizico-matematică. În paralel studiază violoncelul la Institutul Gnesina, după care în 1925 trece la clasa de

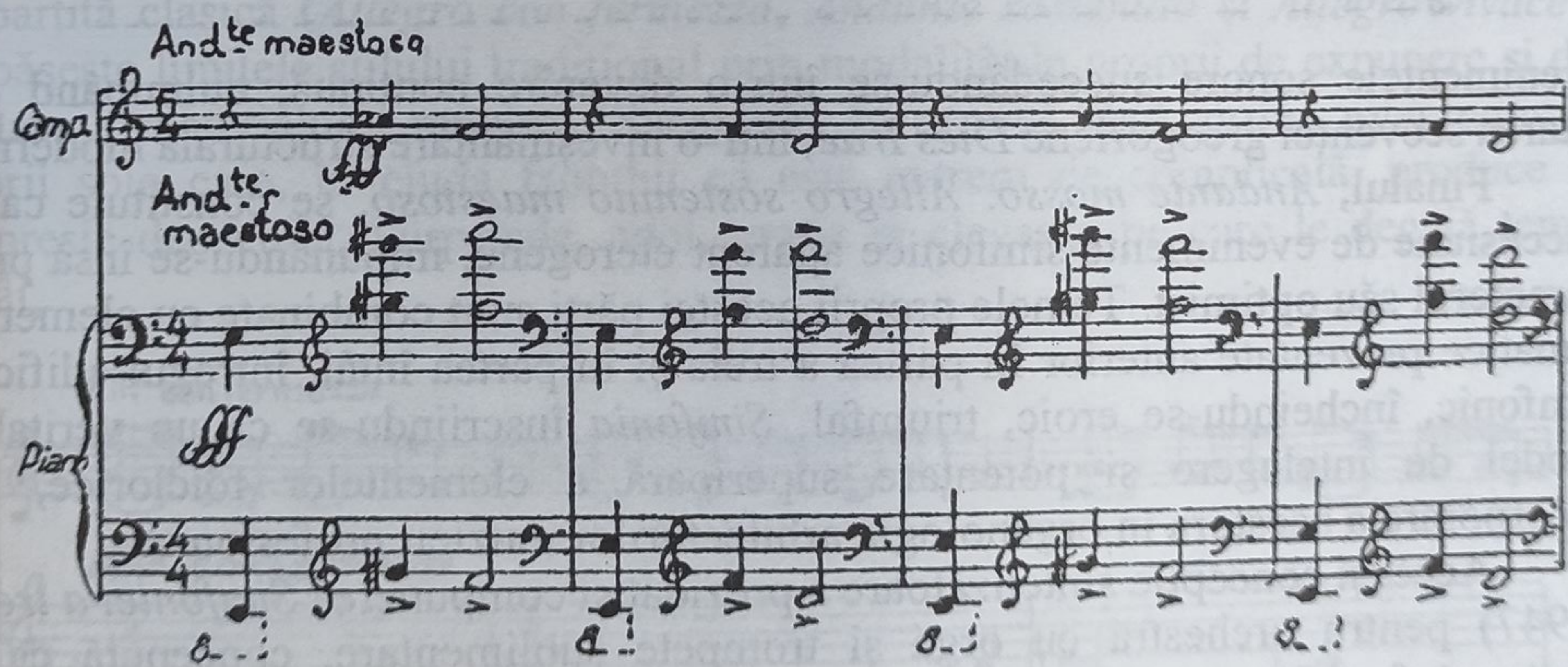
Afirmat relativ târziu (după vârsta de treizeci de ani), Haciaturian, prin creația sa cuprinzătoare și variată în planul genurilor muzicale și a problematicii abordate, s-a impus autoritar în rândul celor mai originali și autentici compozitori contemporani.

Autor de melodii pentru voce și pian, realizate într-o mare varietate de procedee compoziționale, urmărind expresia și sensurile profunde ale textelor, al unor lucrări instrumentale – din care se desprind: *Sonata pentru vioară și pian* (1932); *Suita pentru pian* (1932) alcătuită din: *Toccata*, *Vals capriciu* și *Dans*; *Trio-ul pentru clarinet, vioară și pian* (1932) alcătuit tripartit din: *Andante con dolore, con moto espressivo*, *Allegro* și *Moderato. Presto*, o arhitectură tradițională, dominată de expresia nostalgică și particularitățile intonaționale armene; *Album pentru copii, caietul nr. 1* (1926–19470, *caietul nr. 2* (1965) cuprinzând piese destinate pianului în care include și o *Invenție* (nr. 8), un *Adagio* din baletul său *Gayane*; *Sonatina pentru pian* (1958) alcătuită din *Allegro giocoso*; *Andante con anima, rubato* și *Allegro mosso*, destinată pedagogiei pianistice; *Sonata pentru pian* (1961) tot o arhitectură tripartită (*Allegro vivace*, *Andante. Tranquillo*, *Allegro assai*), scrisă în amintirea profesorului său Nicolai Miaskovski; *Sonata-fantezie pentru violoncel solo* (1974), acestea trei din urmă, fiind compuse ca o triadă instrumentală într-o realizare stilistică unitară, dominată de intonațiile și de ritmurile muzicii populare armene, înscriindu-se ca un modest omagiu adus patriei sale natale, înzestrat cu un remarcabil simț dramaturgic – Haciaturian s-a afirmat și s-a impus și printr-o bogată creație muzicală destinată scenei și ecranului. A compus muzică la piesele *Macbeth* (1933) și *Regele Lear* (1958) de Shakespeare, *Văduva valenciană* (1940) de Lope de Vega, *Mascarada* (1941) de Lermontov, *Orologiul Kremlinului* (1942) de N.Pogodin, *Poveste despre adevăr* (1947) de Margareta Aligher, *Ilia Golovin* (1949) de S.Mihailov, *Lermontov* (1945) de B.Lavrenev (ș.a) și la filmele: *Pepo* (1935), *Zangezur* (1939), *Omul Nr. 217* (1945), *Întrebare rusă* (1948), *V.I.Lenin* (1949), *Bătălia Stalingradului* (1949), *Misiune secretă* (1950), *Amiralul Usakov* (1953), *Saltanat* (1953), *Focul nestins* (1956), *Othello* (1956), *Duelul* (1957), *Clopotul păcii* (1952) ș.a., în care compozitorul dovedește o constantă și nesecată inspirație melodică, ritmică și armonică, desăvârșind continuu noi și noi partituri de o înaltă valoare artistică.

compoziție. Primele creații aparțin anilor 1926. Din 1929 se înscrie la Conservatorul de stat din Moscova, unde studiază cu N. Miaskovici și S.Vasilenko. După terminarea Conservatorului, în 1934, devine aspirant la clasa lui N. Miaskovici, impunându-se prin activitatea sa de compozitor și dirijor. Din anul 1952 este profesor la Conservatorul din Moscova, printre studenții săi aflându-se, în 1964–1965, și românii, Anatol Vieru și Theodor Grigoriu. A vizitat toate țările europene (România în 1965), America de sud, S.U.A., Nordul Africii și Asia, în calitate de compozitor și dirijor al propriilor lucrări și de mesager al culturii muzicale sovietice. Pentru meritele sale a primit numeroase premii și titluri onorifice, printre care și cele de Erou al muncii socialiste și Artist al poporului al U.R.S.S. A murit la Moscova, la 2 mai 1978.

Dar cele mai de seamă împliniri artistice le-a cunoscut Hacıaturian în domeniul creației simfonice, concertante și a baletului, prin acestea înscriindu-și numele în cartea de aur a muzicii universale contemporane, alături de ceilalți trei mari conaționali, ai secolului – Prokofiev, Sostakovici și Stravinski.

Să urmărim mai întâi cele trei simfonii, *Simfonia întâi* (1934), compusă pentru absolvirea Conservatorului, o arhitectură tripartită (*Andante maestro con passione. Allegro ma non troppo, Adagio sostenuto, Allegro risoluto*), cu toate că evidențiază în autorul ei calități excepționale, cuprinde și momente mai puțin convingătoare, iar forma este imperfect realizată. Spre deosebire de aceasta, *Simfonia a doua, în la minor* (1943), apărută după aproape zece ani de la prima, se evidențiază prin grandioarea sonorităților conferite și prin măreția semnificațiilor. G. Hubov a denumit-o „*Simfonia cu clopote*”²⁰³, pentru monumentalitatea și amploarea sonorităților conferite și prin intervenția – în primele măsuri ale introducerii – a clopotelor, orchestrate magistral, de desfășurările simfonice dense în care mai apar jocul de clopoței, pianul, xilofonul și cele două harpe, adăugate orchestrei tradiționale-romantice. Alcătuită din patru părți (*Andante maestoso, Allegro agitato, Allegro risoluto* (Scherzo), *Andante sostenuto, Andante mosso. Allegro sostenuto maestoso*), *Simfonia a doua* debutează epopeic, cu o introducere în care motivul clopotelor sună straniu, prevestitor, ca un semnal de alarmă.

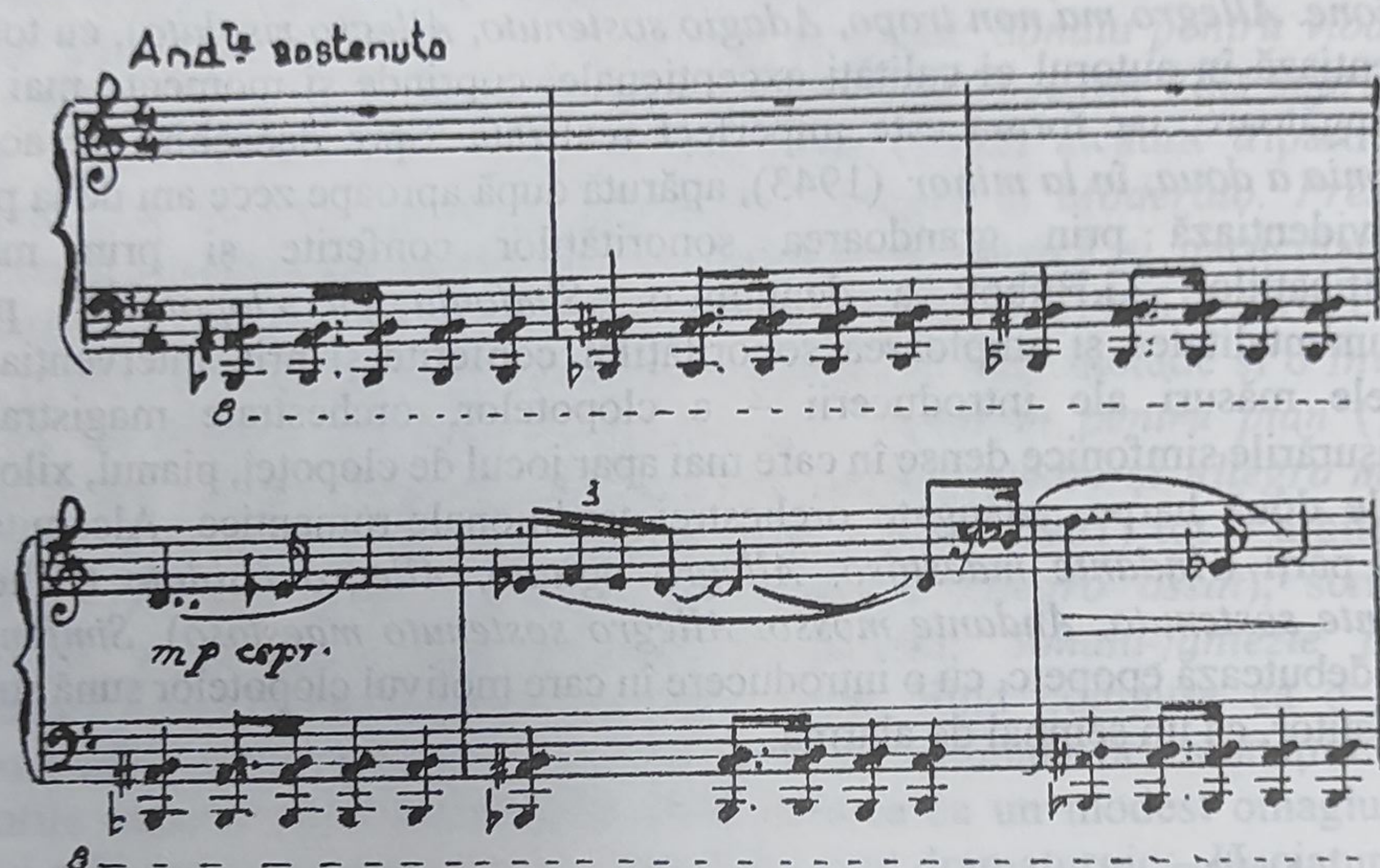


Temele părții întâi (*Allegro agitato* în formă de sonată clasică) sunt pregnante și se disting prin expresia lor austeră, dureroasă, prin alcătuirea tonal-modală, prin varietatea formulelor ritmice, confruntarea lor ducând la realizarea unei adevărate fresce sonore grandioase, pusă în evidență și prin potențarea dramaturgică, prin originala rezolvare a conflictului, care se diminuează, se diluează spre final, într-o expresie calmă, meditativă, asemănătoare celei din introducere.

²⁰³ Tigranov, G. *Aram Hacıaturian. „Muzîca”*, Leningrad, 1978, pag. 83.

La același nivel de realizare artistică se situează și partea a doua, *Allegro risoluto*, un scherzo strălucitor ce prin melodica și ritmurile sale, primește sensurile și alura unui dans infernal, desfășurat pe fondul unei drame patetice.

În contrast cu acestea, *Andante sostenuto*, partea a treia, apare ca un imn grandios închinat memoriei unor eroi. Copleșitoare în expresie este melodia de alură orientală, brodată pe ritmul lent specific marșului funebru,



evenimentele sonore succedându-se într-o devenire continuă, culminând cu citarea secvenței greogoriene *Dies Irae*, într-o înveșmântare structurală modernă.

Finalul, *Andante mosso. Allegro sostenuto maestoso*, se constituie ca o succesiune de evenimente simfonice aparent eterogene, impunându-se însă prin caracterul său optimist. Temele proprii acestei părți sunt combinate cu elemente tematice prezentate anterior în partea a treia și în partea întâi, întregul edificiu simfonic, încheindu-se eroic, triumfal, *Simfonia* înscriindu-se ca un veritabil model de înțelegere și potențare superioară a elementelor folclorice, de încorporare a acestora în organologia arhitecturilor muzicii profesioniste.

Acceași concepție sintetizatoare a prezidat și compunerea *Simfoniei a treia* (1947) pentru orchestră cu orgă și trompete suplimentare, concepută ca o apoteoză festivă, ca un amplu poem închinat bucuriei și fericirii, contrastând puternic cu expresia dramatică și tragică a simfoniei anterioare. Este o emoționantă odă patetică, un imn realizat într-o concepție și desfășurare poetică²⁰⁴ monopartită, lucrarea evidențiind însă cele trei mișcări distincte: *Allegro moderato, maestoso. Poco meno*; *Andante sostenuto* și *Più mosso*, contrastante în desfășurarea și expresia lor luminoasă (lucrarea începe cu un ton de *si* și se încheie în Do major).

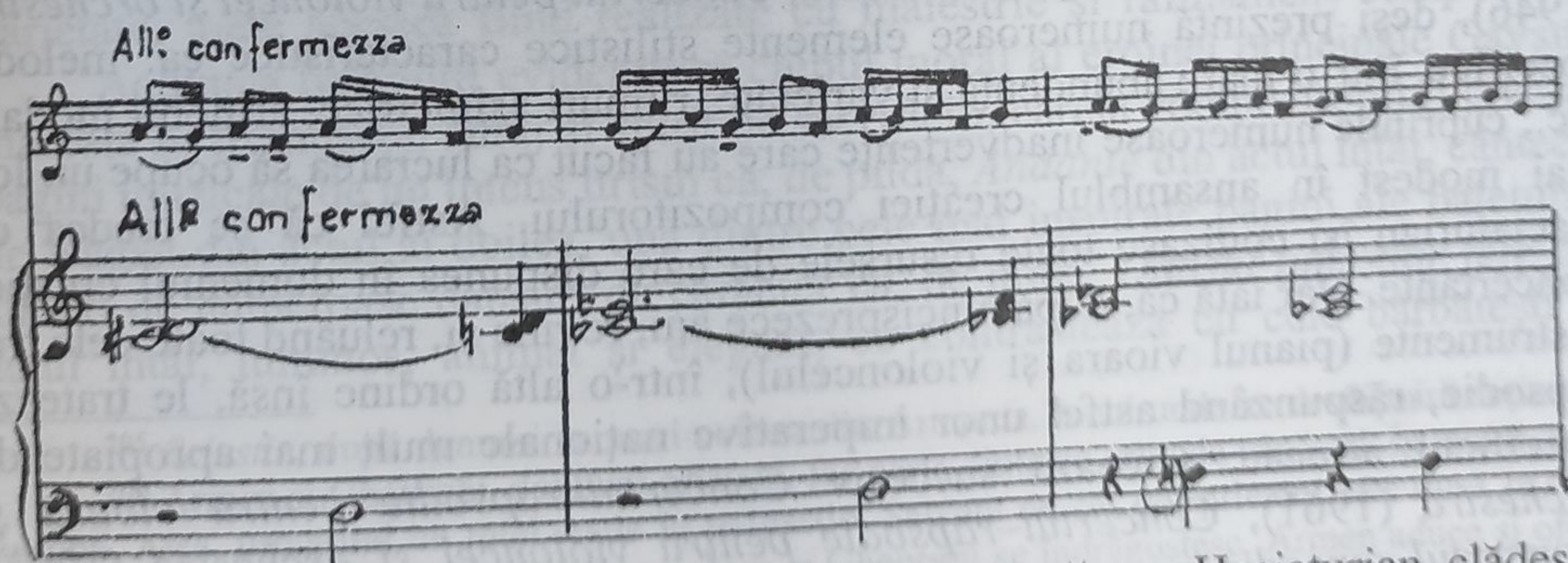
²⁰⁴ După unii autori, *Simfonia a treia* este considerată poem simfonic. Vezi Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă și contemporană 1930–1950*, Ghid vol. IV, Editura Muzicală, București, 1976, pag. 163.

Și concertele compuse de Hacıaturian au un caracter și o notă distinctă. De fapt, acestea au fost cele care, înaintea *Simfoniei a doua*, i-au adus consacrarea în lumea muzicală sovietică și universală.

Primul dintre ele a fost *Concertul pentru pian și orchestră în Re major* (1936) construit tripartit (*Allegro ma non troppo e maestoso*, *Andante con anima*, *Allegro brillante*), urmând tradiția concertului clasic, în care compozitorul grefează unele dintre elementele stilistice proprii, particularizante.

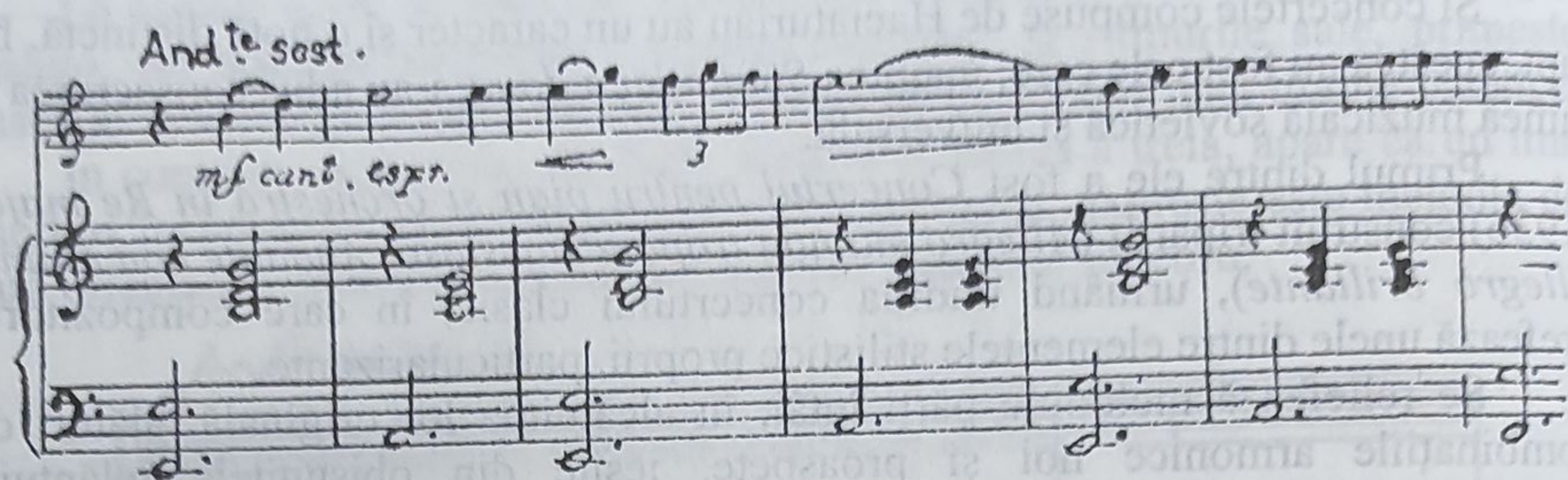
Se reliefează melodiile părți întâi, în alcătuirea lor originală, alături de combinațiile armonice noi și proaspete, ieșite din obișnuitele înlanțuiri tradiționale, alături de culorile orchestrale strălucitoare, de ritmurile complexe, în ansamblu rezultând o muzică de o expresivitate aleasă și de o rară originalitate, conferind concertului valoare și modernitate distinctă, în ciuda unor slăbiciuni și imperfecțiuni ce pot fi remarcate mai ales în finalul său dinamic și strălucitor, plin de pasiune și vervă, tratat însă oarecum superficial, pe primul plan situându-se virtuozitatea, în detrimentul dramaturgiei care rămâne pe planul secund.

Considerat la vremea apariției drept cea mai de seamă realizare a lui Aram Hacıaturian, *Concertul pentru vioară și orchestră* (1940), de o originalitate șocantă, este lucrarea care a cucerit publicul și lumea muzicală de la prima audiție, fiind inclus, într-un timp foarte scurt, în repertoriul celor mai mari violoniști din lume. Este lucrarea în care compozitorul, deși păstrează structura tripartită clasică (*Allegro con fermezza*, *Andante sostenuto* și *Allegro vivace*), depășește limitele stilului tradițional prin modalitățile proprii de expunere și de tratare a materialului muzical. Surprinde, în primul rând, prima intervenție a viorii solo care, în ciuda faptului că este extrem de complicată, produce o impresie deosebită. Surprinde, apoi, grația și eleganța pe care le degajă tema întâi,

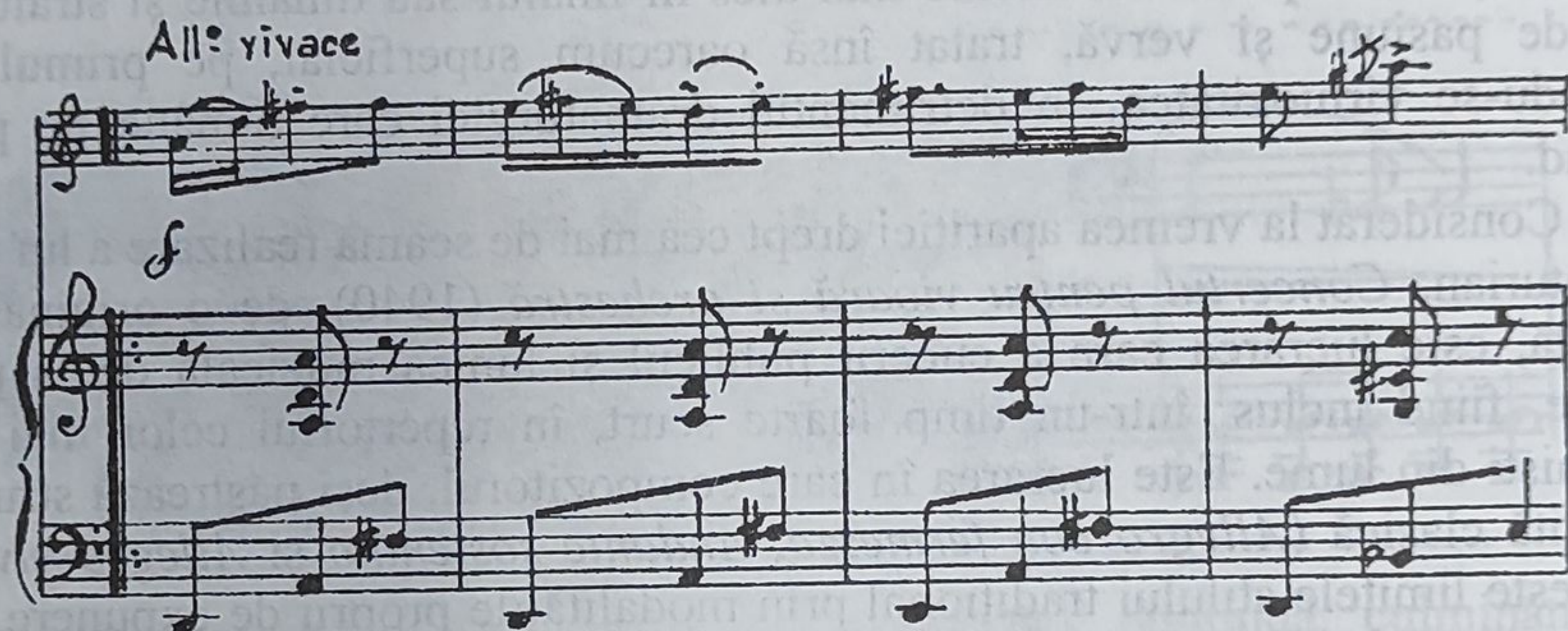


ca și lirismul cald al temei a doua, pe temeiul căroră Hacıaturian clădește măiestrit o formă de sonată, colorată cu intonații, armonii și ritmuri caracteristice folclorului armean.

Surprinde, deasemeni, desfășurarea calmă și profundă a părții a doua, gândită ca o nocturnă meditativă, captivantă prin frumusețea melodiilor și în primul rând a celor încredințate viorii solo.



Cucerește însă până la obsesie finalul, cu voioșia sa exuberantă și contagioasă, plină de antren juvenil,



dominante fiind ritmurile dansante, încorporate într-o foarte originală formă de rondo ce strălucește în sonorități orchestrale alese cu gust și fantezie, în combinații timbrale inedite, rafinate și măiestrite.

În comparație cu cel pentru vioară, *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1946), deși prezintă numeroase elemente stilistice caracteristice ca: melodii specifice, într-o mare abundență și varietate, ritmuri asimetrice, armonii modale etc., cuprinde numeroase inadvertențe care au făcut ca lucrarea să ocupe un loc mai modest în ansamblul creației compozitorului. Astfel că se credea că Hacıaturian își epuizase toate resursele de care dispunea în domeniul creației concertante. Dar iată că, după cincisprezece ani, revine și, reluând toate cele trei instrumente (pianul vioara și violoncelul), într-o altă ordine însă, le tratează rapsodic, răspunzând astfel unor imperative naționale mult mai apropiate de specificul armean. Creează succesiv *Concertul-rapsodie pentru vioară și orchestră* (1961), *Concertul-rapsodie pentru violoncel și orchestră* (1963), *Concertul-rapsodie pentru pian și orchestră* (1968), toate cele trei concerte-rapsodii având unele trăsături comune: sunt monopartite, au ample cadențe solistice nu în final, ci la începutul partiturilor, cărora le urmează numeroase improvizații specifice cântului rapsodic național. La acestea se adaugă coloritul național, strălucirea virtuoistică, varietatea ritmică, forța expresiei lirice, măiestria scriiturii orchestrale etc.

Împliniri de excepție și în domeniul baletului: Hacıaturian reușește performanțe care îl situează în rândul celor mai de seamă reprezentanți ai genului, alături de Prokofiev și Stravinski.

Primul a fost *Sciastie* (Fericire, 1939)²⁰⁵, balet în trei acte pe un libret de G. Ovanesian, în care prin mijlocirea dansului și a gestului, Hacıaturian narează întâmplări din viața și lupta unor grăniceri și colhoznici armeni, pe fondul cărora este brodat episodul dragostei dintre cei doi tineri, Karine și Armen. O dramă dansată, construită pe fundamentele solide ale folclorului armean, în care intonațiile specifice, varietatea și complexitatea ritmurilor de dans și culoarea timbrurilor instrumentale caucaziene au fost determinante în obținerea autenticității și originalității.

Cu toate acestea, nemulțumit de realizarea primei sale lucrări coregrafice, Hacıaturian preia din *Sciastia* unele personaje (Armen), situații scenice și numere muzicale și creează al doilea balet al său — *Gayane* (1942) — după un libret de K. Derjavin, o lucrare nouă, particulară, în care, cu mijloacele sale muzicale, tratează o temă de mare actualitate (pentru acea vreme): lupta unită pentru eliberare și independență națională, preamărind munca înfrățită, prietenia și calitatea sufletească a oamenilor, înfierând ticăloșia și trădarea. Alcătuit din patru acte și cinci tablouri, baletul prezintă eroi contemporani, caractere puternice, reliefate distinct în situații netipice. Forma definitivă a baletului este realizată în anul 1957, când Hacıaturian restructurează muzica conform noului libret al lui B. Pletnev, în trei acte și șapte tablouri precedate de un prolog, urmărind episodul dragostei dintre Gayane și Armen, colorat cu intervențiile altor tineri (Aișa, Gheorghi, Nune și Karen)²⁰⁶.

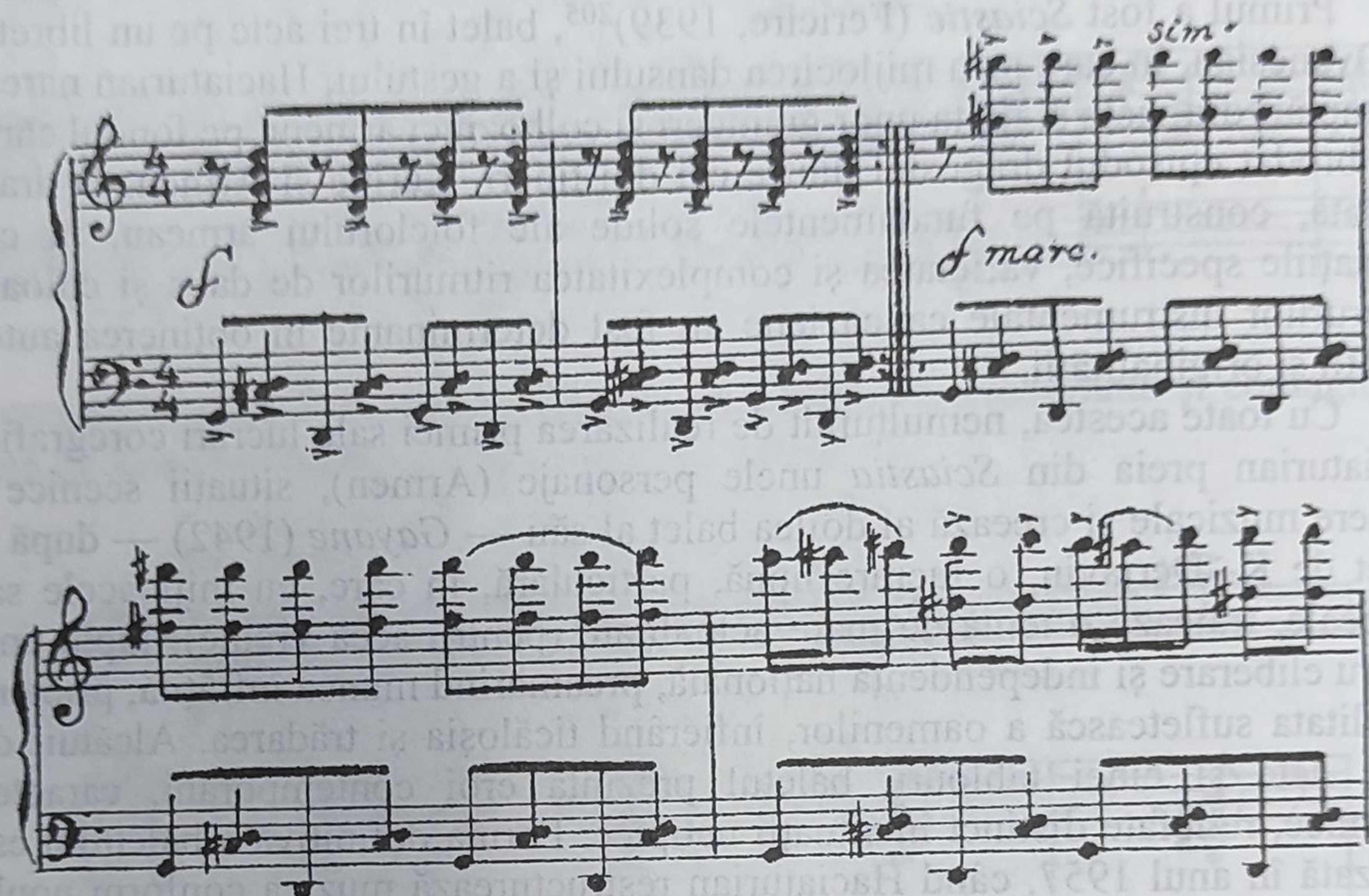
Seducătoare prin bogăție și varietate, de o forță de expresie deosebită, evidențiind specificitatea națională, muzica baletului *Gayane* este clară, poetică, este colorată politonal și intenționat cu structuri melodice și armonice orientale arhaice, este dinamică, sugestivă și captivantă, bogată în ritmuri de o uimitoare varietate, toate acestea fiind realizate cu măiestrie și rafinament componistic.

Acțiunea baletului evidențiază chipul moral al eroinei principale Gayane, măreață în frumusețe, curaj și spirit de sacrificiu, căreia compozitorul îi creează pagini muzicale de un intens lirism ca, de pildă, *Andante* din actul întâi, cântecul de leagăn din actul al doilea, una dintre cele mai inspirate pagini ale baletului, alături de numeroase dansuri de caracter ca, de pildă, *Dansul tinerelor fete* din actul întâi, luminos, animat și elegant, ce contrastează cu cele bărbătești și

²⁰⁵ *Sciastie*, după denumirea unui colhoz din Armenia, locul unde se desfășoară acțiunea.

²⁰⁶ Armen și Gheorghi, doi buni prieteni, fac parte dintr-un grup de vânători. În munți, pe o furtună, Aișa, urmărind un miel, cade în prăpastie. Salvată de cei doi prieteni este dusă la casa frumoasei Gayane, logodnica lui Armen. Aișa și Gheorghi se îndrăgostesc. Armen aduce și oferă flori celor două tinere și o îmbrățișează pe Aișa. Gheorghi îi vede și devine gelos. Cei doi prieteni se ceartă. În munți, Gheorghi îl vede pe Armen în pericol, dar nu îl salvează. Plin de răni, Armen este găsit de vânători. Tânărul orbește. Gayane continuă să-l iubească, în timp ce Armen o respinge. Gheorghi suferă. La sărbătoarea recoltei vine și Armen însoțit de prieteni. Un vânător îi oferă arma sa și, de emoție, își recapătă vederea, îmbrățișând-o pe Gayane. Fericirea este întreruptă de sosirea lui Gheorghi care își mărturisește fapta. Armen îl iartă.

viguroase, cum este *Dansul săbiilor* din partea finală a baletului, devenit un adevărat șlagăr internațional.



Prin *Gayane*, Haciaturian dobândește siguranță de sine și cunoaște celebritatea, condiții sine qua non în aspirația spre nou și originalitate.

Noutate și originalitate — acestea sunt caracteristicile principale ale următoarei lucrări destinate spectacolului muzical dansat, *Spartak* (*Spartacus*, 1956), balet în patru acte și nouă tablouri, pe un libret de N. Volkov, în care Haciaturian transpune muzical și coregrafic unul dintre cele mai grandioase evenimente sociale ale lumii antice: răscola sclaviilor Romei împotriva nedreptei orânduiri. Un balet ce în viziunea compozitorului atinge dimensiunile unei colosale frește, dominată de figura luminoasă a viteazului Spartacus.

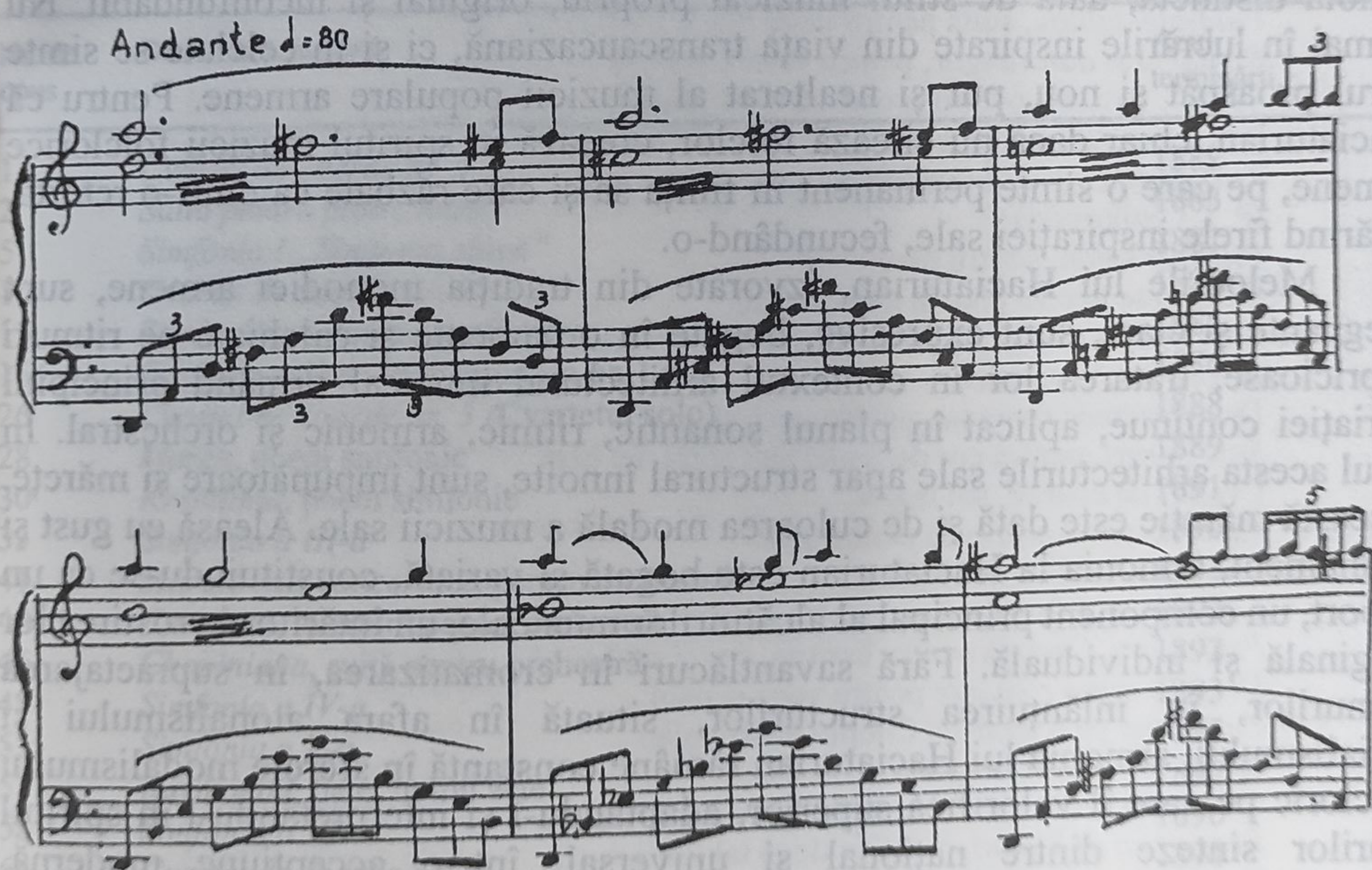
O lucrare pentru a cărei realizare compozitorul a cercetat un bogat material faptic, printre care se numără și scrierile lui Plutarh și a vizitat Roma, reușind astfel să redea, în baletul său, pe de o parte, momentele cele mai caracteristice ale vieții Romei antice, strălucitoare prin construcțiile sale monumentale și fastul vestitelor bachanale organizate de marii săi stăpânitori, pe de altă parte, viața mizeră și lupta sclavilor răsculați pentru o viață mai bună. Din acest ansamblu complex de situații și evenimente se desprinde chipul legendar-eroic al lui Spartacus, cel care conduce luptele sclavilor împotriva stăpânilor, opus lui Crassus, nobilul roman, comandantul legiunilor romane.

Urmărind atent firul acțiunii²⁰⁷, compozitorul creează un spectacol

²⁰⁷ Victorios în campania din Tracia, Crassus este primit triumfal în Cetatea eternă. În cinstea învingătorilor se organizează serbări cu dansuri, circuri și lupte de gladiatori. La aceste lupte este obligat să-și riște viața și Spartacus care iese învingător. Moartea gladiatorilor determină revolta confrăților din cazarmă. Și, în timp ce în palatul lui Crassus se desfășoară un mare ospăț cu

monumental, eroico-tragic, o „simfonie coregrafică” după expresia compozitorului²⁰⁸, cu o muzică de mare expresivitate și plasticitate, colorată și sugestivă, o muzică izvorâtă din interiorul faptelor din care se conturează drama lui Spartacus și a Phrygiei, soția sa, a Aeginei (amanta lui Crassus) și Harmodius, tratarea evenimentelor primind sensuri contemporane universalizante.

Abundența evenimentelor și faptelor scenice au impus prezentarea acțiunii pe mai multe planuri contrastante, determinând culminații puternice. De unde și dramaturgia muzicală complexă, dar încheată, în alcătuirii simfonice ample determinate de „jocul” leitmotivelor, leit-temelor, leit-intonatiilor, leit-ritmurilor și leit-tonalităților, orânduite în forme muzicale și numere tradiționale ca: pas de deux, pas de trois, pas d'action, adagio, variații, dansuri solo și în ansamblu etc., unele dintre ele impunându-se prin valoarea lor ca pagini muzicale de excepție, ca de pildă: Marșul triumfal de la începutul baletului (Nr. 1), Dansul Phrygiei (Nr. 6) cu secțiunea finală intitulată Despărțirea lui Spartacus și a Phrygiei,



reluată amplificată orchestral și potențată tonal (din Re major în la bemol major), Adagio-ul lui Spartacus și al Phrygiei din actul al III-lea (Nr. 33), una dintre cele mai frumoase și emoționante pagini ale baletului, Lupta gladiatorilor (Nr. 10, 11 și 12), din care Spartacus iese învingător, *Dansul nimfelor* (Nr. 20), *Adagio-ul*

bachanale, la chemarea lui Spartacus gladiatorii se revoltă. Lor li se alătură țăranii și păstorii. Ostașii lui Crassus aduc vestea apropierei răsculaților. Între oaspeții lui Crassus se produce panică. Întră Spartacus cu gladiatorii săi care îi capturează pe romani. Spartacus este proclamat rege, iar generalii îi jură credință. Dar între ei apare discordia, astfel că în luptă Crassus iese învingător. Spartacus este prins și ucis, fiind plâns de soția sa Phrygia și de traci. Recviem. Răsare însă soarele (Apoteoză).

²⁰⁸ G. Tigranov, op. cit., pag. 124.

Aeginei și al lui Harmodius, Dansul cu crotale (Nr. 26), *Moartea lui Spartacus* (Nr. 45) și *Recviemul cu Apoteoza finală* (Nr. 46), determinând în ansamblu valoarea de excepție a lucrării, înscrisă în rândul marilor capodopere ale baletului contemporan ca un reper stilistic și valoric în arta secolului XX.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Format la școala marilor tradiții ale muzicii de specificitate națională, posesor al unei măiestrii componistice impresionantă, temperament oriental modern de un farmec aparte, Aram Hacıaturian aduce în muzica rusă și sovietică o notă distinctă, dată de stilul muzical propriu, original și inconfundabil. Nu numai în lucrările inspirate din viața transcaucaziană, ci și în celelate se simte aerul proaspăt și nou, pur și nealterat al muzicii populare armene. Pentru că Hacıaturian, chiar dacă nu citează folclor, creează în spiritul muzicii folclorice armene, pe care o simte permanent în ființa sa și care răzbate ca dintr-o retortă, întărind firele inspirației sale, fecundând-o.

Melodiile lui Hacıaturian, izvorâte din tradiția monodiei armene, sunt pregnante și clare, sunt expresive, bogate în ornamente și calchiate pe ritmuri capricioase, tratarea lor în contextul arhitectural muzical urmând principiul variației continue, aplicat în planul sonantic, ritmic, armonic și orchestral. În felul acesta arhitecturile sale apar structural înnoite, sunt impunătoare și mărețe. Această măreție este dată și de culoarea modală a muzicii sale. Aleasă cu gust și rafinament, armonia la Hacıaturian este bogată și variată, constituindu-se ca un suport, un component principal al alcătuirilor muzicale, un întăritor în rostirea lor originală și individuală. Fără savantlăcuri în cromatizarea, în supraetajarea planurilor, în înlănțuirea structurilor, situată în afara atonalismului și serialismului, armonia lui Hacıaturian rămâne constantă în sferele modalismului folcloric pe care îl valorifică superior, adaptându-l și interpretându-l în spiritul marilor sinteze dintre național și universal, într-o accepțiune modernă, contemporană. Modernă și contemporană este și orchestrația lui Hacıaturian, pe care o manevrează abil și dezinvolt, prin combinațiile sale politimbrale menținând-o cât mai aproape de particularitățile muzicii naționale armene.

Iată doar câteva dintre atributele originalității artei lui Hacıaturian, exemplu contemporan de abordare modernă a folclorului, de integrare a particularităților naționale în marele circuit universal al valorilor.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR RUȘI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

GLAZUNOV Alexandr Constantinovici (1865–1936)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Cvartet de coarde nr. 1</i>	1882
2	<i>Suita pentru pian „Sașa”</i>	1883
5	<i>Simfonia I „Simfonia slavă”</i>	1881
10	<i>Cvartet de coarde nr. 2</i>	1884
13	<i>Stenka Razin, poem simfonic</i>	1885
16	<i>Simfonia a II-a „In memoriam Fr. Liszt”</i>	1886
26	<i>Cvartet de coarde nr. 3 (Cvartetul solo)</i>	1888
28	<i>Marea, poem simfonic</i>	1889
30	<i>Kremlinul, poem simfonic</i>	1891
33	<i>Simfonia a III-a</i>	1890
41	<i>Marele vals concertant, pentru orchestră</i>	1893
45	<i>Carnaval, uvertură pentru orchestră</i>	1892
46	<i>Chopiniana, suită pentru orchestră</i>	1892
48	<i>Simfonia a IV-a</i>	1893
55	<i>Simfonia a V-a</i>	1895
57	<i>Raymonda, balet în trei acte</i>	1897
58	<i>Simfonia a VI-a</i>	1896
64	<i>Cvartet de coarde nr. 4</i>	1894
70	<i>Cvartet de coarde nr. 5</i>	1898
74	<i>Sonata în si bemol, pentru pian</i>	1901
75	<i>Sonata în mi minor, pentru pian</i>	1901
77	<i>Simfonia a VII-a „Pastorala”</i>	1903
82	<i>Concert nr. 1 pentru vioară și orchestră</i>	1904
83	<i>Simfonia a VIII-a</i>	1906
88	<i>Fantezia finlandeză, pentru orchestră</i>	1909
92	<i>Concert nr. 1, pentru pian și orchestră</i>	1911
100	<i>Concert nr. 2, pentru pian și orchestră</i>	1917
101	<i>Preludii și fugi</i>	1925
106	<i>Cvartet de coarde nr. 6</i>	1921
107	<i>Cvartet de coarde nr. 7</i>	1930
—	<i>Poemul epic, pentru orchestră</i>	1933

RAHMANINOV Serghei Vasilievici (1873–1943)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
—	Scherzo, pentru orchestră	1887
—	Andante și scherzo, pentru cvartet de coarde	1889
1	Concert nr. 1 în fa diez minor, pentru pian și orchestră	1891
—	Rapsodia rusă pentru două pian	1891
—	Suită pentru orchestră	1891
—	Cneazul Rostislav, poem simfonic (Tolstoi)	1891
—	Trio elegie, pentru pian, vioară și violoncel	1892
—	Aleko, operă într-un act	1892
3	Piese fantezii, pentru pian	1892
4	Șase romanțe, pentru voce și pian	1893
5	Fantezie–tablou, suită pentru două pian	1893
6	Romanță și dans ungar, pentru vioară și pian	1893
7	„Ytes”, fantezie pentru orchestră simfonică	1893
8	Șase romanțe, pentru voce și pian (A. N. Plesceva)	1893
9	Trio elegiac nr. 2: În maintirea unui mare artist (P. I. Ceaikovski)	1893
10	Piese de salon, pentru pian	1894
11	Șase piese pentru pian la patru mâini	1894
12	Capriciu pe o temă țigănească, pentru orchestră	1894
13	Simfonia I, în re minor	1895
14	Douăsprezece romanțe, pentru voce și pian	1896
15	Șase coruri, pentru cor de femei sau copii, cu pian	1896
—	Cvartet de coarde, sol major	1896
16	Șase momente muzicale pentru pian	1896
17	Suita nr. 2 pentru două pian	1901
18	Concert nr. 2 în do minor, pentru pian și orchestră	1901
20	Primăvara. Cantată pentru bariton, cor și orchestră	1902
21	Douăsprezece romanțe pentru voce și pian	1902
22	Variațiuni pe o temă de Chopin pentru pian	1903
23	Zece preludii pentru pian	1903
24	Cavalerul avar, operă în trei tablouri după Pușkin	1904
25	Francesca di Rimini, operă în două tablouri după Dante, libret de M. Ilici Ceaikovski	1904
26	Cinsprezece romanțe, pentru voce și pian	1906
—	Polca italiană, pentru pian la 4 mâini	1906
27	Simfonia nr. 2, în mi minor	1907
28	Sonata nr. 1, pentru pian în re minor	1907
29	Insula morților, poem simfonic	1909
30	Concert nr. 3, în re minor, pentru pian și orchestră	1909
32	Treisprezece preludii, pentru pian	1910
33	Șase studii tablouri, pentru pian	1911
34	Paisprezece romanțe, pentru voce și pian	1912
35	Clopotele, poem pentru orchestră, cor și vioară solo	1913
36	Sonata nr. 2, în si bemol minor, pentru pian	1913
38	Șase romanțe, pentru voce și pian	1916
39	Nouă studii–tablouri, pentru pian	1916

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
—	<i>Schiță orientală</i> , pentru pian	1917
40	<i>Concert nr. 4</i> , pentru pian și orchestră	1926
41	<i>Trei cântece ruse</i> , pentru cor și orchestră	1926
42	<i>Variațiuni pentru pian</i> , pe o temă de Corelli (La Follia)	1931
43	<i>Rapsodia pe o temă de Paganini</i> , pentru pian și orchestră	1934
44	<i>Simfonia nr. 3</i> , în la minor	1936
45	<i>Dansuri simfonice</i> pentru orchestră	1940

SKRIABIN Alexandr Nicolaevici (1872–1915)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Vals pentru pian</i>	1886
2	<i>Preludiu nr. 1 și 2 și Impromptu în formă de mazurcă nr. 3</i> pentru pian	1888
3	<i>10 Mazurci</i> , pentru pian	1887
4	<i>Allegro appassionato</i> , pentru pian	1887
5	<i>2 Nocturne</i> , pentru pian	1890
6	<i>Sonata nr. 1</i> , în fa minor, pentru pian	1893
7	<i>2 Impromptus în formă de mazurcă</i> , pentru pian	1891
8	<i>12 Studii</i> , pentru pian	1895
9	<i>Preludiul nr. 1</i> , pentru mâna stângă și <i>Nocturnă op. 9 nr. 2</i> pentru mâna stângă (pian)	1894
10	<i>2 Impromptus</i> , pentru pian	1894
11	<i>24 Preludii</i> , pentru pian	1896
12	<i>2 Impromptus</i> , pentru pian	1895
13	<i>6 Preludii</i> , pentru pian	1895
14	<i>2 Impromptus</i> , pentru pian	1895
15	<i>5 Preludii</i> , pentru pian	1896
16	<i>5 Preludii</i> , pentru pian	1895
17	<i>7 Preludii</i> , pentru pian	1896
18	<i>Allegro concertant</i> , pentru pian	1896
19	<i>Sonata nr. 2 (Sonata fantezie) în sol diez minor</i> , pentru pian	1897
20	<i>Concert pentru pian și orchestră</i> , în fa diez minor	1897
21	<i>Poloneza</i> , pentru pian	1898
22	<i>4 Preludii</i> , pentru pian	1898
23	<i>Sonata nr. 3</i> , în fa diez minor, pentru pian	1898
24	<i>Reverii</i> , pentru orchestră	1899
25	<i>9 Mazurci</i> , pentru pian	1900
26	<i>Simfonia I</i> , în mi minor, pentru orchestră	1900
27	<i>Fantezie</i> , pentru pian	1900
28	<i>2 Preludii</i> , pentru pian	1901
29	<i>Simfonia a II-a</i> , în do minor, pentru orchestră	

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
30	Sonata nr. 4, în fa diez major, pentru pian	1903
31	4 Preludii, pentru pian	1903
32	2 Poeme, pentru pian	1903
33	4 Preludii, pentru pian	1903
34	Poem tragic, pentru pian	1903
35	3 Preludii, pentru pian	1903
36	Poem satanic, pentru pian	1903
37	4 Preludii, pentru pian	1903
38	Vals, pentru pian	1903
39	4 Preludii, pentru pian	1903
40	2 Mazurci, pentru pian	1903
41	Două poeme, pentru pian	1903
42	8 Studii, pentru pian	1903
43	Simfonia a III-a (Poem divin) în do minor, pentru orchestră	1904
44	2 Poeme, pentru pian	1905
45	Poem straniu, Preludiu nr. 3, Filă de album nr. 1	1905
46	Scherzo, pentru pian	1905
47	Ca un vals (Quasi vals), pentru pian	1905
48	4 Preludii, pentru pian	1905
49	Studii nr. 1, Preludii nr. 2, Reverii nr. 3	1905
50	Nu se cunoaște	
51	Preludii nr. 2, Poem înaripat, op. 51 Nr. 4, Dansul aleanului, op. 51 nr. 4	1906
52	Poem (Nr. 1), Poemul aleanului (Nr. 3), Enigmă (Nr. 2)	1907
53	Sonata nr. 5, pentru pian	1907
54	Poemul extazului (do major), pentru orchestră	1907
55	Nu se cunoaște	
56	Preludiu nr. 1, Ironie, Nuanțe nr. 2 și 3, Studiu nr. 4	1908
57	Dorință, Dezmiardare în dans, două piese pentru pian	1908
58	Filă de album, pentru pian	1910
59	Poem (Nr. 1), Preludiu (Nr. 2), pentru pian	1910
60	Prometeu (Poemul focului), pentru orchestră	1910
61	Poem-nocturnă, pentru pian	1912
62	Sonata nr. 6, pentru pian	1912
63	2 Poeme: Masca, Extravaganță, pentru pian	1912
64	Sonata nr. 7, pentru pian	1912
65	3 Studii, pentru pian	1912
66	Sonata nr. 8, pentru pian	1912
67	2 Preludii, pentru pian	1913
68	Sonata nr. 9, pentru pian	1913
69	2 Poeme, pentru pian	1913
70	Sonata nr. 10, pentru pian	1913
71	2 Poeme, pentru pian	1913
72	Poemul spre flăcări, pentru pian	1914
73	2 Dansuri: Ghirlande, Flacăra întunecată, pentru pian	1914
74	5 Preludii, pentru pian	1914
75	Acțiunea premărgătoare, mister coregrafic (neterminată)	1915

PROKOFIEV Serghei Sergheievici (1891–1953)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	Sonata nr. 1, în fa major, pentru pian	1907
2	Patru studii, pentru pian	1909
3	Patru piese, pentru pian	1911
4	Patru piese, pentru pian	1912
5	Simfonieta în la major	1914
6	Visuri, tablou simfonic	1910
7	Două poeme, pentru cor de femei și orchestră	1909–1910
8	Toamna, schiță simfonică	1910
9	Două poeme, pentru voce și pian	1911
10	Concertul nr. 1, în re bemol major, pentru pian și orchestră	1912
11	Toccata, pentru pian	1912
12	Zece piese, pentru pian	1913
12bis	Scherzo umoristic, pentru patru fagoturi	1912
13	Maddalena, operă într-un act	1913
14	Sonata nr. 2, în re minor, pentru pian	1912
15	Baladă pentru violoncel și pian	1912
16	Concertul nr. 2, în sol minor, pentru pian și orchestră	1913
17	Sarcasme, pentru pian	1914
18	Rățușca urâcioasă, pentru voce și pian	1914
19	Concert nr. 1, în re major, pentru vioară și orchestră	1917
20	Ala și Loli, suită scită pentru orchestră	1914
21	Măscăriciul, balet în șase tablouri	1922
22	Viziuni fugitive (20 piese), pentru pian	1917
23	Cinci piese, pentru voce și pian	1915
24	Jucătorul, operă în patru acte	1927
25	Simfonia clasică, în re major	1917
26	Concert nr. 3, în do major, pentru pian și orchestră	1921
27	Cinci poeme, pentru voce și pian	1916
28	Sonata nr. 3, în la minor, pentru pian	1917
29	Sonata nr. 4, în do minor, pentru pian	1917
30	Sunt șapte, cantată pentru tenor, cor mixt și orchestră	1918
31	Poveștile bunicii (4 piese pentru pian)	1918
32	Patru piese, pentru pian	1919
33	Dragostea celor trei portocale, operă în patru acte	1919
34	Uvertură pe teme evreiești, pentru clarinet, 2 viori, alto, violoncel și pian	1920
35	Cinci cântece fără cuvinte, pentru voce și pian	1921
36	Cinci poeme de K. Balmont pentru voce și pian	1927
37	Îngerul de foc, operă în cinci acte	1923
38	Sonata nr. 5, în do major, pentru pian	1924
39	Cvintet, în sol minor, pentru oboi, clarinet, vioară, violă și contrabas	1924
40	Simfonia a II-a, în re minor	1925
41	Pasul de oțel, balet în două tablouri	1926
42	Uvertura, în si bemol major, pentru orchestră	1929
43	Divertisment pentru orchestră	

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
44	<i>Simfonia a III-a, în do minor</i>	1928
45	<i>Lucruri în sine</i> (2 piese), pentru pian	1928
46	<i>Fiul risipitor</i> , balet în trei părți	1928
47	<i>Simfonia a IV-a, în do major</i>	1930
48	<i>Simfonieta</i> , în la major	1929
49	<i>Patru portrete</i> din opera <i>Jucătorul</i> , suită simfonică	1931
50	<i>Cvartet de coarde, în si minor</i>	1930
51	<i>Pe Nipru</i> , balet în două tablouri	1930
52	<i>Șase piese</i> pentru pian	1931
53	<i>Concert nr. 4, în si bemol major</i> , pentru pian (mâna stângă) și orchestră	1931
54	<i>Două sonate</i> , pentru pian	1932
55	<i>Concert nr. 5, în sol major</i> , pentru pian și orchestră	1932
56	<i>Sonata pentru două viori, în do major</i>	1932
57	<i>Cântare simfonică</i> , pentru orchestră	1932
58	<i>Concert pentru violoncel și orchestră</i>	1933
59	<i>Trei piese</i> , pentru pian	1934
60	<i>Lokotenent Kije</i> , suită simfonică	1933
61	<i>Nopti egiptene</i> , suită simfonică	1934
62	<i>Gânduri</i> (3 piese) pentru pian	1934
63	<i>Concertul nr. 2, în sol minor</i> , pentru vioară și orchestră	1935
64	<i>Romeo și Julieta</i> , balet în patru acte	1936
65	<i>Muzică pentru copii</i> (12 piese), pentru pian	1935
66	<i>Șase cântece</i>	1936
67	<i>Petrică și lupul</i> , basm simfonic	1936
68	<i>Trei cântece</i> , pentru copii pentru voce și pian	1939
69	<i>Patru marșuri</i> , pentru fanfară	1937
70	<i>Dama de pică</i> , muzică pentru film	1936
70 bis	<i>Boris Godunov</i> , muzică simfonică pentru drama lui Pușkin	1936
71	<i>Evgheni Oneghin</i> , muzică simfonică pentru spectacolul de operă după romanul lui Pușkin	1936
72	<i>Uvertura rusă</i> , pentru orchestră simfonică	1936
73	<i>Trei romanțe</i> , pentru voce și pian	1936
74	<i>Cantată la a XX-a aniversare a Revoluției din Octombrie</i>	1937
75	<i>Romeo și Julieta</i> (10 piese), pentru pian	1937
76	<i>Cântecele zilelor noastre</i> , pentru soliști, cor mixt și orchestră	1937
77	<i>Hamlet</i> , muzică simfonică pentru spectacolul cu același nume	1938
78	<i>Alexandr Nevski</i> , cantată pentru mezzosoprană, cor mixt și orchestră	1939
79	<i>Șapte cântece</i> , pentru voce și pian	1939
80	<i>Sonata nr. 1, în fa minor</i> , pentru vioară și pian	1946
81	<i>Semen Kotko</i> , operă în cinci acte	1939
82	<i>Sonata nr. 6, în la major</i> , pentru pian	1940
83	<i>Sonata nr. 7, în si bemol major</i> , pentru pian	1942
84	<i>Sonata nr. 8, în si bemol major</i> , pentru pian	1944
85	<i>Zdravita</i> (Urare) cantată pentru cor mixt și orchestră	1939
86	<i>Logodnă la mănăstire</i> , operă comico-lirică în patru acte	1940

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
87	<i>Cenușăreasa</i> , balet în trei acte	1944
88	<i>Marș simfonic</i>	1941
89	<i>Șapte cântece</i> , pentru voce și pian	1942
90	<i>Anul 1942</i> , suită simfonică	1941
91	<i>Război și pace</i> , operă în cinci acte, cu un prolog epigraf	1942
92	<i>Cvartetul de coarde</i> , în fa major, Nr. 2, pe teme kabardine	1941
93	<i>Baladă pentru băiatul rămas necunoscut</i>	1943
94	<i>Sonata</i> , în re minor, pentru flaut și pian (transcrisă pentru vioară și pian)	1943
95	<i>Trei piese pentru pian</i> , din baletul <i>Cenușăreasa</i>	1942
96	<i>Trei piese pentru pian</i>	1942
97	<i>Zce piese pentru pian</i> , din baletul <i>Cenușăreasa</i>	1943
98	<i>Schițe la imnul U.R.S.S.</i>	1943
99	<i>Marș pentru fanfară</i>	1944
100	<i>Simfonia a V-a</i> , în si bemol major	1944
101	<i>Romeo și Julieta</i> , suita a III-a simfonică	1946
102	<i>Șase piese pentru pian</i> , din baletul <i>Cenușăreasa</i>	1944
103	<i>Sonata nr. 9</i> , în do major, pentru pian	1947
104	<i>Prelucrări de cântece populare ruse</i> , pentru voce și pian	1944
105	<i>Odă la terminarea războiului</i>	1945
106	<i>Două duete</i> (tenor și bas) cu pian	1945
107	<i>Cenușăreasa</i> , suita întâi pentru orchestră	1946
108	<i>Cenușăreasa</i> , suita a doua pentru orchestră	1946
109	<i>Cenușăreasa</i> , suita a treia pentru orchestră	1946
110	<i>Valsuri</i> , suită pentru orchestră	1946
111	<i>Simfonia a VI-a</i> , în do major	1947
112	<i>Simfonia a IV-a</i> , în do major (nouă redactare)	1947
113	<i>Poem festiv</i> (Treizeci de ani) pentru orchestră	1947
114	<i>Înflorește, țară puternică</i> , cantată la a XXX-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie	1947
115	<i>Sonata</i> , în re major, pentru vioară solo	1942–1945
116	<i>Ivan cel Groaznic</i> , muzică pentru film	1948
117	<i>Povestea unui om adevărat</i> , operă în patru acte	1950
118	<i>Floarea de piatră</i> , balet în patru acte	1949
119	<i>Sonata</i> , în do major, pentru violoncel și pian	1949
120	<i>Valsuri</i> , pe texte de Pușkin, cu orchestră simfonică	1950
121	<i>Cântecul soldatului în marș</i>	1949
122	<i>Tabăra de iarnă</i> , suită pentru recitatori, cor de băieți și orchestră	1950
123	<i>Noapte de vară</i> , suită simfonică (din <i>Logodnă la mănăstire</i>)	1950
124	<i>De strajă păcii</i> , oratoriu pentru solistă, recitatori, cor mixt, cor de băieți și orchestră simfonică	1951
125	<i>Simfonia concertantă</i> , în mi minor, pentru violoncel și orchestră	1951
126	<i>Suită nupțială</i> din baletul <i>Floarea de piatră</i>	1951
127	<i>Fantezie țigănească</i> din baletul <i>Floarea de piatră</i>	1951
128	<i>Rapsodie uralică</i> , din baletul <i>Floarea de piatră</i>	1951
129	<i>Stăpâna muntelui de aramă</i> , suită simfonică din din baletul <i>Floarea de piatră</i>	1951

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
130	<i>Întâlnirea Donului cu Volga</i> , poem festiv pentru orchestră	1951
131	<i>Simfonia a VII-a</i> , în do diez minor	1952
132	<i>Concertino pentru violoncel și orchestră</i> , în sol minor	1952
133	<i>Concert nr. 6</i> , pentru două pianе și orchestră de coarde	1952
134	<i>Sonata pentru violoncel</i> , fără acompaniament	1952
135	<i>Sonata nr. 5</i> , în do major (nouă redactare)	1953

ȘOSTAKOVICI Dmitri Dmitrievici (1906–1975)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Scherzo</i> , pentru orchestră	1919
2	<i>Opt preludii</i> , pentru pian	1920
3	<i>Temă și variațiuni</i> , pentru orchestră	1922
4	<i>Două fabule de Krîlov</i> , pentru voce și orchestră	1922
5	<i>Trei dansuri fantastice</i> , pentru pian	1922
6	<i>Suita</i> , pentru două pianе	1922
7	<i>Scherzo</i> , pentru orchestră	1923
8	<i>Trio</i> , pentru vioară, violoncel și pian	1923
9	<i>Trei piese</i> , pentru violoncel și pian	1924
10	<i>Simfonia întâi</i> , în fa minor, pentru orchestră	1925
11	<i>Două piese</i> , pentru octet (de coarde)	1925
12	<i>Sonata întâi</i> , pentru pian	1926
13	<i>Aforisme</i> . Zece piese pentru pian	1927
14	<i>Simfonia a doua „Octombrie”</i> , pentru orchestră	1927
15	<i>Nasul</i> , operă în trei acte (după N. Gogol)	1928
16	<i>Tanti-Trot</i> , transcripție orchestrală	1928
17	<i>Două piese de Scarlatti</i> orchestrate pentru ansamblu de suflători	1928
18	<i>Muzica la filmul „Noul Babilon”</i>	1928
19	<i>Muzică la piesa „Ploșnița”</i> de Maiakovski	1929
20	<i>Simfonia a treia „Întâi mai”</i> pentru orchestră	1929
21	<i>Șase romante pe versuri de poeți japonezi</i>	1932
22	<i>Secolul de aur</i> , balet în trei acte	1930
23	<i>Două piese pentru orchestră din opera „Columb”</i> de Dressel	1929
24	<i>Muzică la piesa „Împușcătura”</i> de A. Bezîmensko	1929
25	<i>Muzică la piesa „Pământ înțelenit”</i> de A. Gorbenko	1930
26	<i>Muzica la filmul „Odnă”</i>	1930
27	<i>Șurubul</i> , balet în trei acte	1931
28	<i>Muzică la piesa „Guvernează Britaniel”</i> de A. Piotrovski	1931
29	<i>Lady Macbeth din județul Msensk (Katerina Izmailova)</i> (operă după piesa de Leskov)	1935

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
30	Muzica la filmul „Munții de aur”	1931
31	Muzica la spectacolul „Formal asasinat” de Voevodin și Kiss	1931
32	Muzica la tragedia „Hamlet” de Shakespeare	1932
33	Muzica la filmul „Trecătorul”	1932
34	24 preludii, pentru pian	1933
35	Concert în do minor, pentru pian și orchestră	1933
36	Muzica la filmul „Basmul popii și al argatului său Balda”	1934
37	Muzica la spectacolul „Comedia umană” după Balzac	1934
38	Suită, pentru jazz	1934
39	Pârâiașul cristalin, balet în trei acte	1934
40	Sonata, pentru violoncel și pian	1934
41	Muzica la filmul „Prietenie”	1934
42	Cinci fragmente, pentru orchestră	1935
43	Simfonia a patra, pentru orchestră	1936
44	Muzică la piesa „Salut Spanie” de A. Afighenov	1936
45	Muzică la filmul „Întoarcerea lui Maxim”	1937
46	Patru romane pentru voce și pian de Pușkin	1936
47	Simfonia a cincea, în re minor, pentru orchestră	1937
48	Muzica la filmul „Zilele din Voloceavka”	1937
49	Cvartet de coarde Nr. 1 în do major	1938
50	Muzica la filmul „Cartierul Vîborg”	1938
51	Muzica la filmul „Prieteni”	1938
52	Muzica la filmul „Marele cetățean” (seria I)	1938
53	Muzica la filmul „Omul cu arma”	1938
54	Simfonia a șasea, în si minor, pentru orchestră	1939
55	Muzica la filmul „ Marele cetățean” (seria a II-a)	1938
56	Muzica la filmul „Șoricelul nătâng”	1939
57	Cvintet, pentru cvartet de coarde și pian	1940
58	Muzica la tragedia „Regele Lear” de Shakespeare	1940
59	Muzica la filmul „Permis pentru zona a cincea”	1940
60	Simfonia a șaptea, în do major, pentru orchestră	1941
61	Sonata nr.2, pentru pian, în si minor	1942
62	Șase romane, pentru voce și pian (Rolley, Burna, Shakespeare)	1942
63	Muzica la spectacolul „Patria”	1942
64	Muzica la filmul „Zoia”	1944
65	Simfonia a opta, în do minor, pentru orchestră	1943
66	Muzica la spectacolul „Fluviul rus”	1945
67	Trio nr. 2, pentru vioară, violoncel și pian	1945
68	Cvartet de coarde nr. 2, în la major	1946
69	Caiet pentru copii, piese pentru pian	1946
70	Simfonia a noua, în mi bemol major	1945
71	Muzica la filmul „Oameni simpli”	1945
72	Două cântece pentru voce și pian (Svetlov)	1946
73	Cvartetul de coarde nr. 3 în fa major	1947
74	Poemul Patriei, pentru soliști, cor și orchestră	1947
75	Muzica la filmul „Tânăra gardă”	1947
76	Muzica la filmul „Pirogov”	1947
77	Trei piese, pentru orchestră	1948

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
78	Muzica la filmul „Miciurin”	1948
79	Din poezia populară evreiască, ciclul vocal-instrumental	1948
80	Muzica la filmul „Întâlnire pe Elba”	1948
81	Cântarea pădurilor, oratoriu	1949
82	Muzica la filmul „Căderea Berlinului”	1949
83	Cvartet de coarde nr. 4, în re major	1949
84	Două romanțe (Lermontov), pentru voce și pian	1950
85	Muzica la filmul „Visarion Belinski”	1951
86	Cântece pe versuri de E. Dolmatovski	1951
87	24 de preludii și fugi, pentru pian	1951
88	Zece poeme, pentru cor mixt	1951
89	Muzica la filmul „Neuitatul an 1919”	1952
90	Deasupra patriei noastre strălucește soarele, cantată	1952
91	Patru monologuri, pe versuri de Pușkin pentru voce și pian	1952
92	Cvartetul de coarde nr. 5, în si bemol major	1953
93	Simfonia a zecea, în mi minor, pentru orchestră	1953
94	Concertino, pentru două pian	1954
95	Muzica la filmul „Unitatea”	1954
96	Uvertura festivă, pentru orchestră	1955
97	Muzica la filmul „Tăunul”	1955
98	Cinci romanțe, pentru voce și pian	1955
99	Concert pentru vioară și orchestră	1956
100	Cântece spaniole, pentru voce și pian	1957
101	Cvartet de coarde Nr. 6, în sol major	1957
102	Concert Nr. 2 pentru pian și orchestră, în fa major	1957
103	Simfonia a unsprezecea „Anul 1905”, în sol minor	1957
104	Două prelucrări corale, pe melodii populare ruse	1957
105	Moscova Ceremuski, comedie muzicală (operetă)	1958
106	Orchestrația operei „Hovanscina” de Musogski	1959
107	Concert Nr. 1 pentru violoncel și orchestră	1959
108	Cvartet de coarde Nr. 1, în fa diez minor	1960
109	Satire, pentru voce și pian (Sașa Cernog)	1960
110	Cvartet de coarde Nr. 8, în do minor	1960
111	Muzica la filmul „Cinci zile, cinci nopți”	1960
112	Simfonia a douăsprezecea „Anul 1917”	1961
113	Simfonia a treisprezecea pentru orchestră	1961
114	Katerina Izmailova, operă (nouă redactare)	1963
115	Uvertura pe teme populare chirghize	1963
116	Muzica la filmul „Hamlet”	1963
117	Cvartet de coarde Nr. 9, în mi bemol major	1964
118	Cvartet de coarde Nr. 10, în la bemol major	1964
119	Execuția lui Stepan Razin, poem pentru bas, cor și orchestră	1964
120	Muzica la filmul „Anul ca viața”	1965
121	Ciclul vocal după texte din revista Krokodil	1965
122	Cvartet de coarde Nr. 11, în fa minor	1965
123	Prefață, pentru voce și pian	1965
124	Orchestrația a două coruri de A. Davidenko	1965

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
125	Nouă orchestrație a concertului pentru violoncel și orchestră	1965
126	Concert Nr. 2 pentru violoncel și orchestră	1965
127	Șapte romanțe (A. Blok) pentru voce și pian	1967
128	Primăvară, primăvară (Pușkin), romanță	1967
129	Concert Nr. 2 pentru vioară și orchestră	1967
130	Preludiul simfonic funebru, pentru orchestră	1967
131	Poemul simfonic „Octombrie”	1967
132	Muzica la filmul „Sofia Perovskaia”	1968
133	Cvartet de coarde Nr. 12, în re bemol major	1968
134	Sonata pentru vioară și pian, în sol major	1969
135	Simfonia a paisprezecea	1970
136	„Dreptatea” opt balade pentru cor mixt (E. Dolmatovski)	1970
137	Muzica la filmul „Regele Lear”	1970
138	Cvartet de coarde Nr. 13, în si bemol minor	1970
139	Marșul miliției sovietice, pentru fanfară	1971
140	Orchestrație la Șase romanțe, opus 62	1971
141	Simfonia a cincisprezecea	1971
142	Cvartet de coarde Nr. 14, în fa diez major	1971
143	Șase poezii de Marina Tvetaneva, pentru voce și pian	1974
144	Cvartet de coarde Nr. 15, în mi bemol minor	1974
145	Suita pentru bas și pian (Michelangelo)	1975
146	Patru poezii ale căpitanului Lebiadkin (Dostoievski), pentru bas și pian	1975
147	Sonata, pentru violă și pian	1975

STRAVINSKI Igor Feodorovici (1882–1971)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	Tarantela, pentru pian	1898
2	Scherzo, pentru pian	1902
3	Romanță, pentru voce și pian	1902
4	Sonata, pentru pian	1902
5	Simfonia în mi bemol, opus 1	1906
6	Faunul și păstorița, două melodii pentru voce și orchestră, opus 2	1907
7	Scherzo fantastic, opus 3	1908
8	Foc de artificii, pentru orchestră simfonică	1908
9	Cântec funebru (la moartea lui R. Korsakov)	1908
10	Două cântece, pentru mezzosoprană și pian (versuri de Gorodețki)	1908
11	Patru studii, pentru pian, opus 7	1908
12	Vocaliză pentru voce și pian (sau instrument de suflat de lemn)	1908

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
13	<i>Pasărea de foc</i> , balet	1909
14	<i>Două cântece</i> , pentru bariton și pian (pe versuri de P. Verlaine)	1910
15	<i>Petrușka</i> , balet în patru tablouri	1911
16	<i>Regele stelelor</i> , cantată pe versuri de Balmont	1911
17	<i>Două cântece</i> , pentru soprană și pian pe versuri de Balmont	1911
18	<i>Sfințirea primăverii</i> , balet	1913
19	<i>Trei poezii din lirica japoneză</i> pentru voce și orchestră de cameră	1913
20	<i>Amintiri din copilăria mea</i> (trei cântece pentru voce și pian)	1916
21	<i>Privighetoarea</i> , operă (după Andersen)	1914
22	<i>Pribauțki</i> (patru snoave), pentru voce și opt instrumente	1914
23	<i>Trei piese</i> , pentru cvartet de coarde	1914
24	<i>Valsul florilor</i> , pentru două pian	1914
25	<i>Trei piese</i> , pentru pian la patru mâini	1915
26	<i>Cântecele de leagăn ale pisicii</i> , pentru voce și trei clarinete	1916
27	<i>Patru cântece populare ruse</i> (coruri de femei)	1917
28	<i>Cântecul luntrașilor de pe Volga</i> (aranjament pentru fanfară)	1917
29	<i>Trei povestiri pentru copii</i> , pentru voce și pian	1917
30	<i>Cântecul privighetorii</i> , poem simfonic (după opera <i>Privighetoarea</i>)	1917
31	<i>Cinci piese ușoare</i> , pentru pian la patru mâini	1917
32	<i>Patru cântece ruse</i> , pentru voce și pian	1917
33	<i>Vulpea</i> , poveste burlescă, cântată și dansată (textul de Ramuz)	1918
34	<i>Povestea soldatului</i> , balet-pantomimă (textul de Ramuz)	1918
35	<i>Rag-time</i> , pentru 11 instrumente	1918
36	<i>Piano-rag-music</i>	1919
37	<i>Nunta</i> , scene coregrafice rusești (în limba franceză de Ramuz)	1919
38	<i>Pulcinella</i> , balet cu muzică de Pergolesi	1919
39	<i>Concertino</i> , pentru cvartet de coarde (din 1952, în versiune pentru 12 instrumente)	1920
40	<i>Simfonii</i> , pentru instrumente de suflat	1920
41	<i>Cinci degete</i> , opt melodii ușoare pentru pian	1921
42	<i>Suita Nr. 2</i> , pentru orchestră	1921
43	<i>Mavra</i> , operă bufă într-un act după Pușkin (Libretul de Boris Kochno)	1922
44	<i>Octet</i> pentru suflători	1923
45	<i>Concert</i> , pentru pian și suflători, contrabas și timpani	1924
46	<i>Sonata</i> , pentru pian	1925
47	<i>Serenada</i> , pentru pian în la	1925
48	<i>Suita Nr. 1</i> , pentru orchestră mică	1925
49	<i>Oedipus-Rex</i> , operă oratoriu	1927
50	<i>Apollon Musagète</i> , balet	1928
51	<i>Sărutul zânei</i> , balet	1928

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
52	<i>Capriciul</i> , pentru pian și orchestră	1928
53	<i>Simfonia psalmilor</i> , pentru cor și orchestră	1930
54	<i>Concert</i> , pentru vioară și orchestră	1931
55	<i>Duo concertant</i> , pentru vioară și pian	1932
56	<i>Perséphone</i> , balet-melodramă (text de André Gide)	1934
57	<i>Ave Maria</i> , cor a capella	1934
58	<i>Concert</i> pentru două pianе solo	1935
59	<i>Joc de cărți</i> , balet	1937
60	<i>Preludiu</i> , pentru ansamblu de jazz	1937
61	<i>Concert</i> , pentru orchestră de cameră (Dumbarton-Oaks)	1937
62	<i>Simfonia în do</i> , pentru orchestră	1940
63	<i>Tango</i> pentru pian	1940
64	<i>Dansuri concertante</i> , pentru orchestră de cameră	1942
65	<i>Circus-Polka</i> , pentru orchestră	1942
66	<i>Impresii norvegienne</i> , pentru orchestră	1942
67	<i>Odă în memoria Nataliei Kussevitki</i>	1943
68	<i>Scherzo „alla russe”</i>	1944
69	<i>Babel</i> , cantată	1944
70	<i>Scene de balet</i> , pentru orchestră	1944
71	<i>Patru episoade</i> , pentru orchestră	1944
72	<i>Elegie</i> pentru vioară sau violă (în memoriam Alphonse Onnou)	1944
73	<i>Simfonia în trei mișcări</i> , pentru orchestră	1954
74	<i>Ebony concerto</i> , pentru clarinet și orchestră de jazz-band	1946
75	<i>Concert în re</i> , pentru orchestră de coarde	1946
76	<i>Orfeus</i> , balet	1947
77	<i>Messa</i> , pentru cor mixt și dublu cvintet de suflători	1948
78	<i>Trei coruri religioase</i>	
79	<i>The Rake's Progress</i> , operă în trei acte (libret de Winston H. Auden)	1951
80	<i>Cantata pe texte engleze</i>	1952
81	<i>Septet</i> , pentru clarinet, corn, fagot, pian, vioară, violă și violoncel	1953
82	<i>Trei cântece pe versuri de Shakespeare</i> , pentru voce, flaut, clarinet, violă	1953
83	<i>In memoriam Dylan Thomas</i> , pentru tenor, cvartet de coarde și patru tromboane	1954
84	<i>Canticum sacrum</i>	1955
85	<i>Variația canonică de Bach</i>	1956
86	<i>Preludii de felicitare pentru Pierre Monteaux</i>	1956
87	<i>Agon</i> , balet abstract	1958
88	<i>Threni</i> cantată pentru soliști, cor mixt și orchestră	1959
89	<i>Movements for piano and orchestra</i>	1959
90	<i>Epitaphium</i>	1959
91	<i>Dublu canon în memoria lui Raul Dufy</i>	1959
92	<i>Tres Sacre Cantiones de Carlo Gesualdo da Venosa</i>	1960
93	<i>Monumentum pro Gesualdo da Venosa</i>	1961
94	<i>A Sermon, a Narrative and a Prayer</i> , cantata	1962
95	<i>Anthem</i> , cor mixt (text T. S. Eliot)	1962
96	<i>Opt miniaturi instrumentale</i>	

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
97	<i>The Flood</i> , alegorie biblică pentru televiziune (cantată)	1963
98	<i>Abraham and Isaac</i> , baladă sacră	1964
99	<i>Elegy for J. F. Kennedy</i> , pentru voce și trei clarinete	1964
100	<i>Variațiuni</i> , pentru orchestră (în memoriam Aldoux Huxley)	1965
101	<i>Requiem Canticles</i>	1966
102	<i>Bufnița și pisicuța</i> , pentru voce și pian	1968

HACIATURIAN Aram Ilici (1903–1978)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Poem</i> , pentru pian	1925
2	<i>Elegia</i> , pentru violoncel și pian	1925
3	<i>Vals-studiu</i> , pentru pian	1926
4	<i>Vals-capriciu</i> , pentru pian	1926
5	<i>Poem</i> , pentru pian	1926
6	<i>Dans nr. 1</i> , pentru vioară și pian	1926
7	<i>Pantomima</i> , pentru oboi și pian	1927
8	<i>Vis</i> , pentru violoncel și pian	1927
9	<i>Variațiuni pe tema „Solveig”</i>	1927
10	<i>Muzică la piesa „Dentistul oriental”</i> de A. Paronian	1928
11	<i>Șapte recitative și fugă</i> , pentru pian	1928
12	<i>Muzică la piesa „Hatabala”</i> de G. Sundukian	1928
13	<i>Allegretto</i> , pentru vioară și pian	1929
14	<i>Cântec-poem</i> , pentru vioară și pian	1929
15	<i>Marș nr. 1</i> , pentru orchestră de suflători	1929
16	<i>Marș nr. 2</i> , pentru orchestră de suflători	1930
17	<i>Muzică la piesa „Chestiune de onoare”</i> de I. Mikitenko	1931
18	<i>Cvartet de coarde</i>	1931
19	<i>Marș nr. 3</i> , pentru orchestră de suflători	1931
20	<i>Aria</i> , pe teme populare armene pentru orchestră de suflători	1932
21	<i>Sonata</i> , pentru vioară și pian	1932
22	<i>Suita</i> , pentru pian	1932
23	<i>Trio</i> , pentru clarinet, vioară și pian	1932
24	<i>Muzică la tragedia „Macbeth”</i> de W. Shakespeare	1933
25	<i>Suita de dansuri</i> , pentru orchestră simfonică	1933
26	<i>Simfonia întâi</i> , pentru orchestră	1934
27	<i>Muzică la filmul „Pepo”</i> de A. Bek-Nazarov	1935
28	<i>Muzică la piesa „Vatra devastată”</i> de G. Sundukian	1935
29	<i>Concert pentru pian și orchestră</i>	1936
30	<i>Muzică la piesa „Baku”</i> de N. Nikitin	1937
31	<i>Muzică la piesa „Ziua cea mare”</i> de V. Kirșon	1938

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
32	Muzica la filmul „Zanghezur” după un scenariu de Bek-Nazarov și I. Dukov	1938
33	Muzica la filmul „Grădina”, după un scenariu de L. Soloviev	1939
34	Fericire, balet, după un libret de G. Ovanesian	1939
35	Muzică la comedia „Văduva din Valencia” de Lope de Vega	1940
36	Concert pentru vioară și orchestră	1940
37	Muzica la drama „Mascarada” de M. Lermontov	1941
38	Muzica la filmul „Slavat Iulaev”, după un scenariu de C. Zlobin și G. Spevak	1941
39	Gayane, balet în patru acte și cinci tablouri, după un libret de K. Derjavin	1942
40	Muzică la piesa „Orologiul Kremlinului” de N. Pagodin	1942
41	Simfonia a doua, în la minor, „Simfonia cu clopote”	1943
42	Muzică la piesa „Explorare adâncă”, de A. Kron	1943
43	Fantezia rusă, pentru orchestră simfonică	1944
44	Vals coregrafic, pentru pian	1944
45	Muzică la piesa „Ultima zi” de V. Șkvarkin	1945
46	Trei piese, pentru pian	1945
47	Muzica la filmul „Omul nr. 217”, după un scenariu de E. Gabrilovici și M. Romm	1945
48	Concert pentru violoncel și orchestră	1946
49	Trei arii, pentru voce înaltă și orchestră simfonică	1946
50	Album pentru copii, pentru pian, caietul nr. 1	1947
51	Muzică la piesa „Poveste despre adevăr” de Margarita Aligher	1947
52	Simfonia a treia (Simfonia poem) pentru orchestră cu orgă și 15 trompete suplimentare	1947
53	Muzică la piesa „Nod sudic” de A. Perventev	1947
54	Odă în amintirea lui V. I. Lenin pentru orchestră	1948
55	Muzica la filmul „Întrebarea rusă”	1948
56	Muzica la filmul „Vladimir Ilici Lenin”	1949
57	Muzică la piesa „Ilia Golovin” de S. Mihalkov	1949
58	Muzica la filmul „Misiunea secretă”, după un scenariu de K. Isaev	1950
59	Poem festiv, pentru orchestră simfonică	1950
60	Muzica la filmul „A noastră este patria”, după scenariul lui S. Mihalkov	1950
61	Muzica la filmul „Amiral Usakov”, după un scenariu de A. Stein	1953
62	Muzică la piesa „Anghel-păzitorul” din Nebraski, de A. Iakobson	1953
63	Muzică la piesa „Torrent primăvăratec” de Iu. Cepurin	1953
64	Muzica la filmul „Corabia atacă bastionul” după un scenariu de A. Stein (seria a doua de la filmul Amiralul Ușakov	1954
65	Muzică la piesa „Lermontov” de B. Lavrenev	1955
66	Muzică la tragedia „Macbeth” de W. Shakespeare	1955
67	Muzica la filmul „Saltanat”, scenariul de R. Budanțev	1956
68	Muzica la filmul „Iarba nemuritoare”, scenariul de I. Lukovski și A. Nadordițki	1956
69	Oda bucuriei, cantată pe versuri de S. Smirnov	1956

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
70	<i>Muzica la filmul „Othello” după un scenariu de S. Iutkevici</i>	1956
71	<i>Spartakus</i> , balet în patru acte și nouă tablouri pe un libret de N. Volkov	1956
72	<i>Gayane</i> , balet în trei acte și șapte tablouri, după libretul lui B. Pletnev (nouă redactare)	1975
73	<i>Muzica la filmul „Duelul”, scenariu de V. Petrov</i>	1957
74	<i>Muzică la tragedia „Regele Lear” de W. Shakespeare</i>	1958
75	<i>Uvertura de salut</i> , pentru orchestră simfonică	1958
76	<i>Sonatina pentru pian</i>	1958
77	<i>Balada patriei</i> pentru solist (bas) și orchestră simfonică	1961
78	<i>Concert-rapsodie</i> , pentru vioară și orchestră	1961
79	<i>Sonata pentru pian</i>	1963
80	<i>Concert-rapsodie</i> , pentru violoncel și orchestră	1965
81	<i>Album pentru copii</i> , pentru pian (Caietul nr.2)	1968
82	<i>Concert-rapsodie</i> , pentru pian și orchestră	1974
83	<i>Sonata-fantezie</i> , pentru violoncel solo	1975
84	<i>Sonata-monolog</i> , pentru vioară solo	1976
85	<i>Sonata pentru violă solo</i>	

2. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ CEHĂ ȘI SLOVACĂ

Cristalizată și afirmată prin Bedrich Smetana și Antonin Dvorák în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cultura muzicală națională cehă continuă să se dezvolte și în prima jumătate a secolului al XX-lea, urmând același vector ascendent al originalității și ineditului, conferite de specificitatea folclorului țărănesc arhaic, de particularitățile graiului vorbit, ale obiceiurilor și ale vieții populare, de modul de abordare al acestuia de către fiecare compozitor în parte. Să remarcăm, așadar, procesul continuității, care se manifestă în această cultură muzicală națională, între cele două secole neexistând o ruptură, pentru că reprezentanții muzicii cehoslovace din prima jumătate a secolului al XX-lea sunt contemporani mai tineri ai lui Smetana și Dvorák; cunoscând preocupările și sensul spiralic ascendent al creațiilor lor naționale, concepțiile estetice și stilul lor muzical, urmându-le exemplul și sprijinindu-se pe bogata moștenire națională folclorică, cultă și cultică, transmisă de generațiile anterioare, fără a fi indiferenți la procesul complex al creației muzicale europene, pășesc mai departe pe calea edificării unei culturi muzicale naționale contemporane și a afirmării ei distincte în lume.

Leoš Janáček, Bohuslav Martinu și Alois Haba — iată noile nume de compozitori cehi înscrise în cartea de aur a muzicii primei jumătăți a secolului nostru, nume prestigioase ale unor personalități puternice, individualizate stilistic, ce prin ineditul operelor lor au îmbogățit tezaurul culturii muzicale naționale cehe și s-au impus în lumea muzicală ca mari și autentici creatori de frumos muzical.²⁰⁹

²⁰⁹ Lor li se alătură: Vitezlav Novak (1870–1949), Joseph Suk (1874–1935), Emil Hlobol (1901–), Iša Krejci (1904–1969) ș.a.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Ansermet-Stravinski (1914-1947): *Correspondance intégrale adnotée par Claude Topolet* (vol. I, II, III), Georg Editeur, Genève, 1991-92.
- Ariutiunov, D. A. *O roli metroritma o muzike Hacıaturiana*. În: *Problemi muzikalnogo ritma*. Moskva, Muzika, 1978.
- Asafiev, Boris *Cniga o Stavinski*. Izdatelstvo „Muzika Leningradskoe otделение”, 1977.
- Barșova, I. *Skriabin și simfonismul rus*. În *Probleme de muzică*, nr. 4, 1958.
- Boganova, F. *Nationalno, russkie tradiții v muzike S.S. Prokofieva*. Moskva, 1961.
- Brockhaus, H. A. *Serghei Prokofiev*. Leipzig, 1964.
- Craft, Robert *Stravinski. Chronicle of a friendship 1948-1971*, New York, 1972.
- Danilevici, I. *D. Șostakovici, jizni i tvorcestvo*. Moskva, 1980.
- Fedorova, G. Pavlova *Moskva*, 1961.
- Iarustovski, B. *Igor Stravinski*. Leningrad, 1982.
- Mihailov, M. *Skriabin*. București, 1972.
- Nestiev, I. *Prokofiev. Der Künstler und sein Werk*, Berlin, 1962.
- Prokofiev, S.S. *Autobiografie. Însemnări. Articole*. București, 1960.
- Rațiu, Adrian *Sistemul armonic al lui Skriabin*. În *Muzica*, revistă a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Nr. 2 și 3/1972.
- Sabinina, M. *Sostakovici — simfonist*. Moskva, 1967.
- Stravinski, I. *Poetica muzicală*. București, 1967.
- Stravinskaja, K. I. *O. S. F. Stravinskom i ego blizkih*, Leningrad, 1978.
- Tigranov, G. *Aram Ilici Hacıaturian*. Leningrad, 1978.
- Venslov, V. *Simfonicescoe tvorcestvo A. K. Glazunova*. Moskva, 1950.
- Varga, Ovidiu *Rusul Stravinski sau aventurile muzicale ale unui mare poliglot*. În: *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*. București, 1981.
- Vlad, Roman *Stravinski*, București, Editura muzicală, 1967.

LEOŠ JANÁČEK
(1854–1928)

„...Toate misterele melodice și ritmice ale muzicii sunt explicabile prin melodia și ritmul motivelor muzicale ale limbajului vorbit”.

LEOŠ JANÁČEK

Leoš Janáček este cel mai interesant dintre muzicienii cehi din prima jumătate a secolului al XX-lea și cel mai apropiat de tradiția muzicii naționale, de preocupările și crezul estetic al lui Smetana și Dvorák. Contemporan cu ei în tinerețe, format în spiritul marilor tradiții muzicale cehe, trăind într-o perioadă istorică tulbure, în care în Europa aveau loc evenimente ce au determinat profunde prefaceri sociale, cu consecințe hotărâtoare în viața politică a țării (primul război mondial urmat de prăbușirea imperiului austro-ungar și constituirea, în 1918, a noului stat unitar și independent, Cehoslovacia), Leoš Janáček²¹⁰ aduce în muzica cehă din prima jumătate a secolului al XX-lea o notă distinctă și originală, conferită de particularitățile folclorului moravo-silezian, ale cântecelor și dansurilor populare, de melodicitatea graiului vorbit, de frumusețea naturii plaiurilor natale, de profundul umanism al compozitorului, izvorât din sentimentul solidarității cu cei umiliți, de înțelegere superioară a specificului național, a caracterului popular al creației în relație cu fenomenul universal, a rolului muzicianului creator, în viață și societate.

Spre deosebire de contemporanii săi — reprezentanți ai altor culturi muzicale naționale (Stravinski, Enescu, Bartók, Sibelius, de Falla ș.a.) — Janáček se individualizează printr-o fundamentală neadeziune la formulele muzicale tradiționale, afișând un limbaj propriu, particular, neimitat și inimitabil, reacționând atât împotriva staticismului clasico-romantic, cât și împotriva tendințelor anarhice moderniste. De la început, a avut intuiția marii muzici ce

²¹⁰ Leoš Janáček s-a născut la 3 iulie 1854, în localitatea Hukvaldy din Moravia răsăriteană, fiind fiul Amaliei și al lui Jiri Janáček de profesie învățător. De la vârsta de 11 ani, Leoš Janáček își începe activitatea muzicală cântând în cadrul bisericii din Brno. Apoi, urmează Institutul pedagogic din Brno, pe care îl absolvă în 1872, fiind numit profesor suplinitor la Institut. În 1874, devine elev al școlii de orgă din Praga, pe care o absolvă în 1876, când se reîntoarce la Brno, reluându-și activitatea de profesor suplinitor. Dornic să se perfecționeze în tehnica compoziției în 1879, călătorește la Leipzig și Viena, dar, după un an, se reîntoarce la Brno, fiind numit profesor titular la Institutul pedagogic. În 1881 începe să compună, dând la iveală operele: *Šarka*, *Început de roman* și *Jenufa*, cantata *Amarus* ș.a. Tot acum își începe activitatea de cercetător și culegător al folclorului (1885–1906) și își formulează concepția despre melodicitatea limbajului vorbit. Neînțeleș la început, după 1916 Janáček este recunoscut unanim, creația sa, amplă și cuprinzătoare, fiind apreciată în Germania, Austria, Anglia și America. Doctor honoris causa al Universității din Brno, membru al Academiei cehe și al Academiei de Arte Prusiene, Leoš Janáček s-a impus ca o personalitate proeminentă. A murit la 12 august 1928, la Ostrava.

nu poate trăi decât într-o permanentă transvazare cu viața însăși, cu toate realitățile ce decurg din confruntarea sensibilă a omului cu natura, cu timpul, cu istoria.

„Să pătrundem viața prin viața poporului” spunea Janáček, rămânând de-a lungul întregii sale existențe legat de poporul său, din sânul căruia s-a ridicat apărându-i interesele și cântându-i aspirațiile și năzuințele, consacându-și întreaga viață, energie creatoare și talent muzicii naționale, pe care a slujit-o cu abnegație, devotament și pasiune, conferindu-i noi perspective, sensuri umaniste, măiestrie și modernitate²¹¹.

CREAȚIA

Leoš Janáček face parte din categoria acelor muzicieni care nu s-a entuziasmat nici de Wagner, nici de Schönberg și nici de Stravinski. El este unul din acei creatori la care inadecvarea determină superba îndrăzneală a explorării, până la găsirea filonului originalității și autenticității.

Accesul la muzica lui Janáček ni se oferă mai limpede, mai generos, dacă cunoaștem în prealabil unele componente ale limbajului său și ale gândirii sale estetice exprimate în cele câteva eseuri publicate în perioada 1884–1916²¹², fără de care compozitorului i s-ar putea reproșa erori sau confuzii, stângăcii și ignoranță.

Să remarcăm, mai întâi, drumul sinuos, parcurs de unul singur prin mărcinișurile invidiei și răutăților, până la recunoașterea unanimă săvârșită, mai târziu, după ce împlinise 60 de ani, dar nu-i vom putea nega noi nici tenacitatea cu care a aspirat spre marile probleme ale omului și ale artei contemporane.

²¹¹ Timp de 20 de ani (între 1885 și 1906), Janáček a strâns și cercetat numeroase melodii populare pe care le-a publicat, în parte, în colaborare cu František Bartoš (1837–1906). A organizat festivități etnografice și concerte cu artiști populari, a fondat și condus Cabinetul etnografic și folcloric din Brno (1905), a organizat primul institut de folclor din Moravia și apus bazele școlii de orgă din Brno.

Umanist internaționalist, la Conferința Comitetului lărgit al cântecului popular din Austria (Viena, 15–16 decembrie 1910), atunci când reprezentantul român (de origine germană) a declarat că nu vrea să aibă în Transilvania o colecție pur românească, deoarece românii nu știu să citească, cerând o ediție bilingvă germano-română, Leoš Janáček a apărat drepturile românilor, susținând că toate popoarele au dreptul la o culegere de cântece în limba națională. Vezi: Jiri, Vyslouzil, *Cântecul popular în viața și opera lui Leoš Janáček*. În: *Muzica*, revistă a Uniunii Compozitorilor Nr. 9 din 1955.

²¹² *Studii de teoria muzicii* (1884–1885); *Formulele melodice în cântecul popular* (1893); *Despre acorduri și înălțurile lor* (1897); *Melodica limbajului nostru și remarcabilele sale particularități dramatice* (1903); *Ritmica cântecelor populare* (1909); *Curs complet de armonie* (1920); *Despre trăsăturile mintale în compoziție* (1916). Vezi lista completă în: *Musik-Konzepte 7, Leoš Janáček*. Wien, Universal Edition, 1979, pag. 103–106.

Apoi, să observăm pasiunea sa pentru creația populară, Janáček fiind unul dintre marii folcloriști ai epocii sale, un neobosit cercetător al producțiilor muzicale morave, dotat cu acea rară capacitate de a sesiza unduirile, inflexiunile și modificările sonore fine ale fonologiei verbale, pe care le fixează cât mai aproape de ritmul și înălțimea sonoră reală, dându-le totodată o interpretare timbrică particulară, muzica sa având o distincție proprie, fiind impregnată de „intonațiile vorbirii” din care compozitorul a extras „melodia vorbirii”, constituită ca element fundamental al limbajului său muzical. „Intonațiile, melodia vorbirii omenești și în general, vocile tuturor ființelor vii mi-au dezvăluit întotdeauna adevărul cel mai adânc. Vezi dumneata — spunea Janáček —, a-mi apleca urechea la toate acestea a fost pentru mine o necesitate vitală”²¹³.

De fapt, aici își are sorginea, de aici emană originalitatea stilului muzicii lui Janáček; o originalitate autentică, seducătoare și șocantă prin ineditul ei ce rezidă în modul particular și unic de înțelegere și valorificare muzicală a limbajului vorbit. De observat că Janáček, deși a recurs mult la folclor, aflându-se în posesia unui bogat tezaur muzical și a tuturor secretelor creației populare, nu citează²¹⁴, ci creează în spiritul folclorului, melodia sa fiind un fel de epură extrasă din inflexiunile și ritmul limbajului vorbit, convins fiind că, „... toate misterele melodice și ritmice ale muzicii sunt explicabile prin melodia și ritmul motivelor muzicale ale limbajului vorbit”²¹⁵.

„Melodia vorbirii”, cum a definit-o Janáček, stă la baza creației sale, este așadar izvorul tuturor noutăților limbajului său muzical. Astfel, melodia vorbirii a fost determinantă în renunțarea la sintaxa romantică și a dus la găsirea unor formule noi, bazate pe structurile muzicale arhetipale caracteristice, alcătuite din așa-zisele „motive reale” (numite astfel de compozitor), concentrate, scurte, pregnante, veridice și cât mai exacte în expresie, armonizate lapidar și simplu, pe o ritmică vie și variată, asimetrică, cu schimbări de accente dintre cele mai neașteptate, într-o continuă evoluție și devenire după principiul variației; și tot „melodica vorbirii” stă și la baza arhitecturilor sale muzicale (miniaturale sau monumentale), clădite heteromorf, din aproape în aproape, ca urmare a convingerii compozitorului că „transformările din evoluția dramatică a acțiunii și ale psihologiei personajelor nu suportă repetarea muzicală”²¹⁶.

În ceea ce privește armonia lui Janáček, ea este relativ simplă și rezultă din combinarea liberă a acordurilor²¹⁷ de trei, patru sunete (mai rar cinci), cu evitarea

²¹³ I. Seda, *Leoš Janáček*. București, Editura muzicală, 1961, pag. 26.

²¹⁴ „Dreptul la spiritul cântecelor naționale îl are fiecare compozitor, dar nicidecum la munca altui compozitor, compusă în același spirit, izvorâtă din același spirit. Fiecare cântec popular este compus de cineva; faptul că proprietarul nu se află lângă lucrul său, nu îndreptățește pe nimeni să și-l însușească. Poporului i s-a luat deja destul de mult, fără să fi fost întrebat și fără vreo considerație” — spunea Janáček în 1902. Vezi: Jiri Vyslouzil, op. cit.

²¹⁵ Muller Daniel, *Janáček*, Les editeurs Rieder, Paris, 1930, pag. 86.

²¹⁶ Jiri Vyslouzil, op. cit.

²¹⁷ Janáček își revendică meritul de a fi fost primul care a folosit liber acordurile, spunând: „Libertatea acordurilor a fost proclamată de mine, înaintea lui Debussy...”. Vezi: Muller Daniel, op. cit., pag. 86.

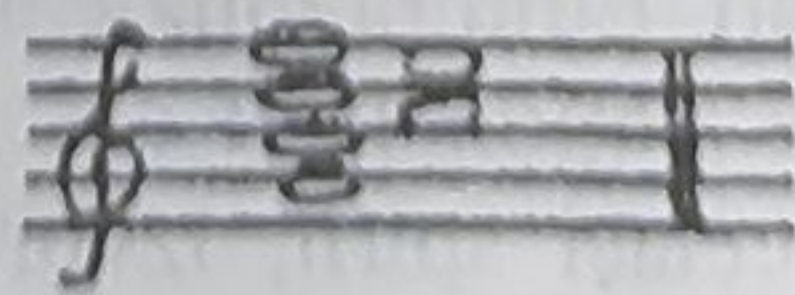
relației dominantă-tonică, conform teoriei sale a haosului sonor²¹⁸ și a acordurilor de cvarte, de tonuri întregi. Nu se pronunță nici pro și nici contra atonalismului, dar nu pune armură la cheie, nu respectă regulile armoniei clasice și romantice, preluând modurile fără sensibilă.

Și încă o constatare: L. Janáček este un panteist, un iubitor al naturii cu care se identifică. El își apleacă urechea și ascultă nu numai „melodia vorbirii”, ci și vocea tainică a naturii, cântul păsărilor, murmurul izvoarelor, afirmând că muzicianul național „trebuie să se inspire din universul sonor al mediului natal produs de susurul apelor, de șuieratul vântului, de ciripitul păsărilor”. El este compozitorul care a înțeles să-și edifice pe aceste baze creația, în care să se oglindească veridic spiritul național ceh, viața și aspirațiile poporului său. Și, ca un autentic muzician modern, Janáček a cuprins în perimetrul creației sale toate genurile muzicale, de la prelucrări de cântece și dansuri populare la creații originale pentru pian, pentru voce și pian, muzică de cameră, muzică simfonică și concertantă, vocal simfonică și opere.

A început prin a compune muzică corală bisericească și de orgă, după care a abordat genurile muzicii laice, vădind o ușoară înclinație clasicizant-romantică de tip Schumann și Smetana, fără a fi vorba de o perfectă sincronizare stilistică și de o simetrie a construcției: *Suita pentru orchestră de coarde* (1877), *Idila pentru orchestră de coarde* (1878), *Romanta pentru vioară și pian* (1878), *Variațiuni pentru pian* (1879) ș.a.

În această perioadă, creația lui Janáček culminează cu opera *Šarka* (1888) după drama cu același nume de Julius Zeyer, o tragedie lirică romantică, în trei acte, după o legendă populară²¹⁹ realizată în maniera tradițională a lui Dvorák, a declamației cântate, cu leitmotive complexe (leitmotivul eroinei principale, *Šarka*) și alte procedee tradiționale, cu o dramaturgie puternică. Pe lângă acestea, opera *Šarka* afirmă și câteva elemente stilistice proprii ce vor străluci mai puternic în perioada următoare. Astfel, remarcăm stilizarea melodiei vocale, cu urmărirea atentă a redării accentelor vorbirii, țesături melodice poliritmice și liberă manevrare a acordurilor, ce determină o atmosferă cvasi-impresionistă.

²¹⁸ Herman Ludwig F. von Helmholtz a emis teza potrivit căreia fiecare sunet (în execuția muzicală n.n.) își prelungește existența cu o zecime de secundă, peste sunetul următor. Speculată și aplicată în armonie, această teză îl duce pe Janáček la observația că cea mai consonantă relație (D7.T.), prin rezolvarea ei clasică, determină o puternică stridentă, rezultată (pentru o zecime de secundă n.n.) din cele două secunde mici și cele trei secunde mari, ce se formează.



De aici el extrage regula: orice înlănțuire este numai aparent consonantă, pentru că, în realitatea fizică, ea este disonantă.

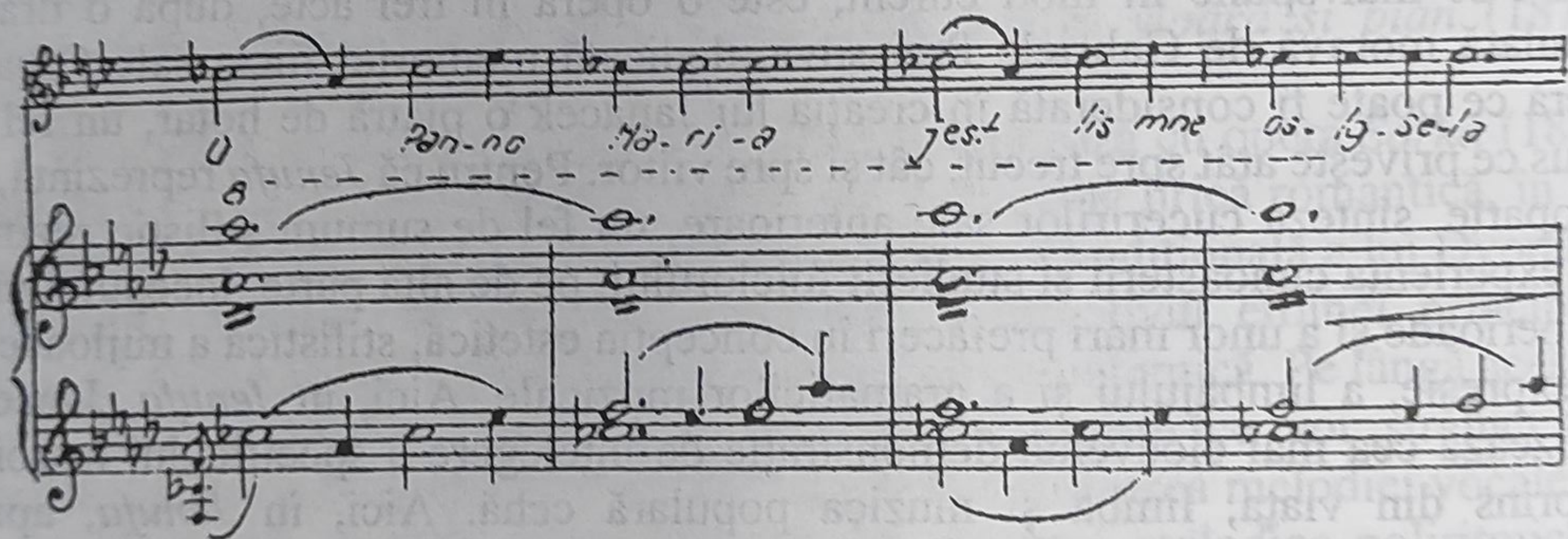
²¹⁹ Este povestea dragostei tragice dintre Ctirad și Šarka ce împreună cu amazoanele ei se revoltă împotriva cneazului Přemysl. Contra fetelor răsculate este trimisă o oaste condusă de Ctirad, pe care Šarka îl iubește în taină. Dar Šarka trebuie să învingă. Astfel că, prin vicleșug, îl atrage pe Ctirad într-o văgăună și în timp ce el îi mărturisește iubirea, celelalte fete îl omoară. Plină de remușcări, Šarka se aruncă în rugul funerar al lui Ctirad și ard împreună.

Perioada următoare a creației lui Janáček stă sub semnul intensei sale activități consacrate studierii, sistematizării, prelucrării și publicării folclorului morav cu precădere din zona sa natală, Lašsk. Acum apar *Hanáce tance* (Dansurile hanace, 1890) în cele două variante — pentru pian (la două și la patru mâini) și pentru orchestră —, extrase din culegerea sa de *Dansuri populare morave* (1893), *Lašske tance* (Dansuri din Lašsk, 1890) pentru orchestră — șase dansuri simfonice realizate în maniera celor create de Smetana și Dvorák —, *Rakos Rakoczy* (1891) — tablou scenic morav într-un act, pentru soliști, cor și orchestră, cu cântece și dansuripopulare (lahice și hanace) —, *Suita pentru orchestră* (1891) — o adevărată simfonie folclorică în patru părți (*Con moto*, *Adagio*, *Allegretto*, *Con moto*) —, opera într-un act *Început de roman* (1891), pe un libret în versuri de Jaroslav Tichý după o povestire de Gabriela Preissova — o comedie ușoară, bazată pe numeroase cântece și dansuri populare, prezentată cu succes la Brno (1894) —, *53 de cântece* cu acompaniament de pian (1901), *Amarus* (1897) — cantată lirică pentru soliști, cor mixt și orchestră, după un text de Jaroslav Vrchlicky, o legendă muzicală tristă despre călugărul Amarus care, descoperind sentimentul iubirii nu-i rezistă, astfel că moare pe mormântul mamei sale —, *13 cântece populare cu acompaniament de pian* și altele, această perioadă încheindu-se cu *Jeji pastorkyna* (Fiica adoptivă, 1894–1903). *Jenufa*, cum i se mai spune în mod curent, este o operă în trei acte, după o dramă populară moravă de Gabriela Preissova, dedicată memoriei fiicei sale Olga, o operă ce poate fi considerată în creația lui Janáček o piatră de hotar, un fel de Ianus ce privește atât spre trecut, cât și spre viitor. Pentru că *Jenufa* reprezintă, pe de-o parte, sinteza cuceririlor sale anterioare, un fel de sumum stilistic rezultat din experiența cunoașterii și studierii folclorului, pe de altă parte, începutul unei noi perioade și a unor mari prefaceri în concepția estetică, stilistică a mijloacelor de expresie, a limbajului și a gramaticilor muzicale. Aici, în *Jenufa*, Janáček realizează cea mai elocventă demonstrație de înțelegere a specificului național desprins din viața, limba și muzica populară cehă. Aici, în *Jenufa*, apare convingătoare „melodia vorbirii” dedusă din „intonațiile vorbirii”. Căci ceea ce urmează după *Jenufa* nu este altceva decât stilizare, rafinament, măiestrie și extravaganta.

Jenufa ne apare astfel ca o lucrare aparte, de vârf, nu numai a muzicii cehe, ci și a muzicii universale, atât prin problematica abordată, cât mai ales prin realizarea muzicală. Desprinsă din viața simplă, dar bogată în evenimente a oamenilor satului morav, acțiunea operei aduce în scenă întâmplări de un profund caracter social, cu infiltrații veriste și expresioniste, în care se confruntă mentalități, psihologii și destine, sentimente și caractere, pregnant marcate și individualizate.²²⁰ Și toate acestea redată muzical convingător, cu rafinament,

²²⁰ Într-un sat de munte, Steva — nepotul bătrânei morărite Burijovka — o atrage și profită de verișoara sa Jenufa, o orfană crescută de paraclisera Burijovka, cumnata bătrânei morărite. Steva pleacă la oraș pentru recrutare, astfel că Jenufa, care așteaptă un copil, se roagă pentru a nu fi luat în armată. În fruntea unui grup de tineri, Steva se întoarce acasă. Laco, fratele său vitreg, o iubește sincer pe Jenufa. De gelozie, pentru a-l îndepărta pe Steva, o lovește pe Jenufa cu cuțitul în față, desfigurând-o. După nașterea copilului, paraclisera încearcă să-l determine pe Steva să se

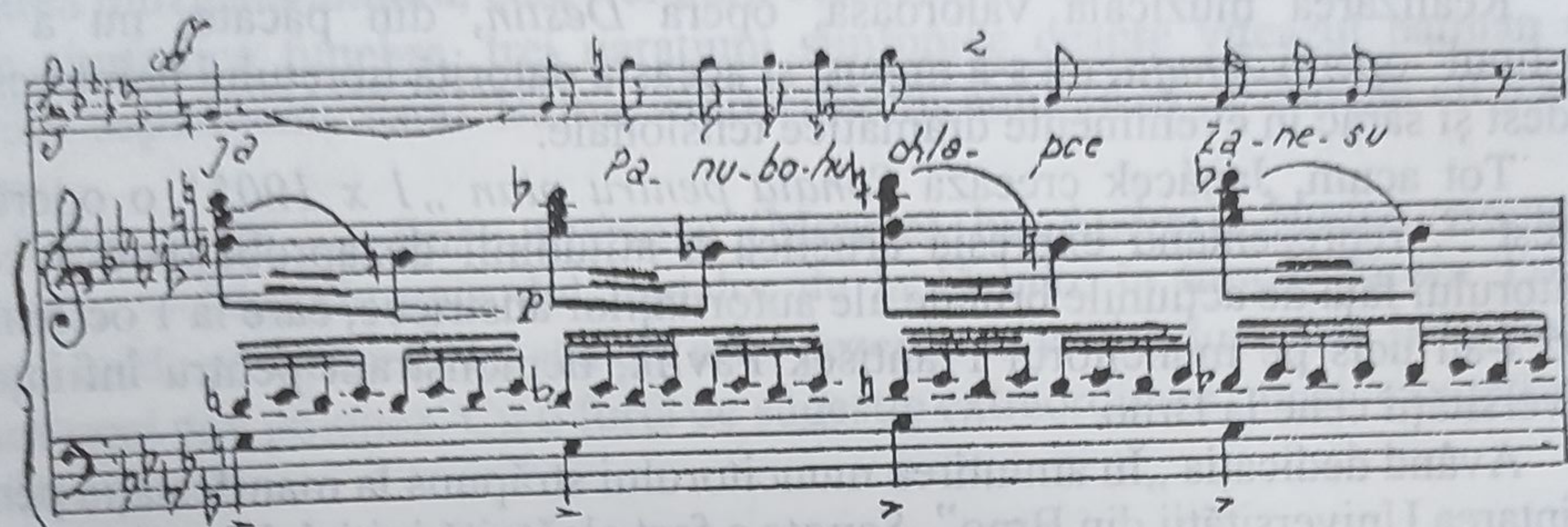
veridicitate și autenticitate. Pentru aceasta, Janáček — fin observator al raporturilor dintre oameni — în opera sa realizează o strânsă legătură între text și muzică, printr-o accentuată urmărire a ritmului vorbirii și a muzicalității limbajului vorbit, melodiile, ritmurile, armoniile și culorile timbrale fiind deduse din interiorul vorbirii, din însuși sensul lăuntric al psihologiilor și caracterelor personajelor. Acesta este, de fapt, secretul originalității muzicii lui Janáček în general, al operei *Jenufa* în special. Respectarea autenticității obiceiurilor, a climatului etnic, a vorbirii morave arhaice, au fost determinante în realizarea unei opere relevante și moderne și în aceasta rezidă forța ei emoțională. Cu măiestrie și rafinament, Janáček își construiește muzica operei în planuri contrastante dramaturgic, prin leitmotive pregnante, invariabile, tinzând spre tensiuni expresive maxime, rezultate din ciocnirile dintre acțiunile și faptele personajelor, prezentate veridic în tot ceea ce au mai caracteristic fiecare: *Jenufa*, minunată în simplitatea, sinceritatea și frumusețea ei fizică și morală; ei îi creează Janáček pagini emoționante în expresie melodică și dramatică, așa cum este, de pildă, rugăciunea (de la începutul actului întâi), prin care cere ca iubitul ei Steva să nu fie luat în armată;



sau duetul final, o adevărată scenă de dragoste între *Jenufa* și *Laco*, cei doi tineri căsătoriți.

În contrast, *Kostelnicka Burijovka*, mama adoptivă a *Jenufei*, aprigă în duritatea, perfidia și cruzimea ei, este o figură tragică, mohorâtă. Monologul său (din actul al doilea) îi pune în evidență caracterul. Sclavă a prejudecăților și ambițiilor absurde, ea hotărăște să ucidă copilul.

căsătorească cu *Jenufa*. Dar acesta refuză sub pretext că a promis că se va căsători cu *Karolka*, fiica primarului. De la paracliseră, *Laco* află că *Jenufa* are un copil cu *Steva*, dar... că este mort. El este hotărât să se căsătorească cu ea. Paraclisera hotărăște să ucidă copilul. Astfel că, în timp ce *Jenufa* dormea, ea îneacă copilul în râu, convingând-o pe *Jenufa* că a dormit două zile, timp în care copilul a murit și a fost îngropat. În casa împodobită a paracliserei s-au adunat nuntași pentru a sărbători căsătoria lui *Jenufa* cu *Laco*. Deodată, stupefacție: niște țărani au găsit cadavrul unui copil, aducând cu ei o scufiță, pe care *Jenufa* o recunoaște. Disperată, spune că *Steva* este tatăl copilului. Paraclisera își recunoaște fapta odioasă, fiind arestată. Căsătoria lui *Steva* cu *Karolka* se strică. *Laco* și *Jenufa* își întind mâinile pentru a porni uniți într-o nouă viață.



Asemănător este conturat Steva, decăzut moral, laș și egoist. Între iubirea sinceră și curată și o poziție socială mai bună asigurată de căsătoria cu Karolka, fiica primarului, Steva alege a doua alternativă, declanșând astfel drama.

Remarcabilă creație muzicală, opera *Jenufa* evidențiază siguranța măiestriei artistice a compozitorului, tehnica sa componistică, capacitatea sa de a surprinde și reda muzical, prin mijloace tradiționale regândite la scara specificului național, un conținut dramatic de o puternică forță emoțională. Pentru că, alături de melodia vorbirii, Janáček se folosește de polifonie (scena de la moară, actul întâi, scena aducerii copilului mort din actul al treilea ș.a.), într-o concepție modală determinată de specificul înlănțuirilor, de armonic, în care apar frecvent structuri de factură arhaică impuse de dramaturgie, de orchestră, pe care o manevrează cu subtilitate, conferindu-rol de personaj activ în acțiune, un fel de glas al conștiinței, pe care nimeni și nimic nu o poate influența în rostirea adevărului etern.

Perioada care a urmat *Jenufei* este, în creația lui Janáček, perioada marilor împliniri artistice, în care compozitorul, dispunând de o sănătate fizică și psihică de excepție, creează o operă de excepție ce include cele mai reprezentative lucrări ale sale, Janáček fiind compozitorul la care capacitatea creației nu scade odată cu vârsta, ci, din contră, ea crește. Este perioada în care Janáček demisionează din postul de profesor (1904) și, încheindu-și cercetările asupra folclorului (1906), se dedică exclusiv creației, continuând însă să publice prelucrări de cântece și dansuri: *Pe șantierul mărcinos* (1901–1908), 15 piese pentru pian; *20 balade populare* (1906–1916) ș.a., perfecționându-și totodată stilul componistic, accentuând modalul și specificul național.

Astfel, în *Destin* (1903–1904), operă romanțată în trei acte²²¹, pe un libret în versuri de Fedora Bartoš, Janáček utilizează un stil declamatoric cu accentul pe evidențierea melodicității vorbirii morave, a elementelor esențiale ale expresiei. În operă apar pentru prima dată construcțiile de cvarte, cvinte și none, alături de tendința de concentrare a conținutului în motive scurte, concise, încărcate de semnificații.

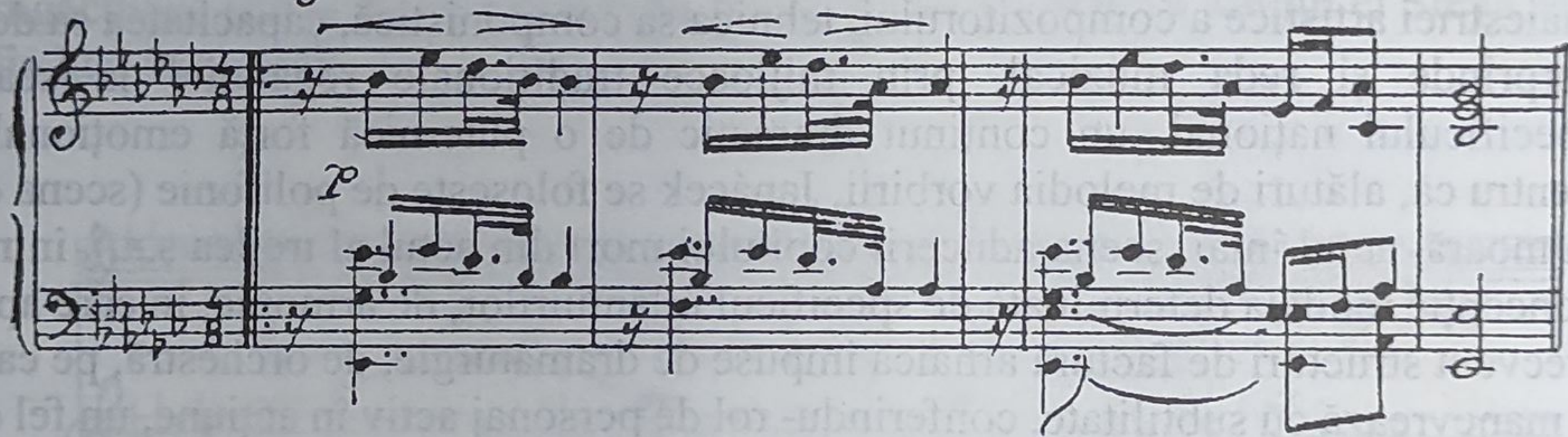
²²¹ O operă cu caracter biografic, în care este prezentată viața romanțată a compozitorului Zivny.

Realizarea muzicală valoroasă, opera *Destin*, din păcate, nu a avut „destinul” operei *Jenufa*, nu s-a impus, și aceasta datorită libretului neinteresant, modest și sărac în evenimente dramatice tensionale.

Tot acum, Janáček creează *Sonata pentru pian „1 x 1905”* o operă de protest²²², reprezentând expresia artistică a atitudinii dezaprobatoare a compozitorului față de acțiunile brutale ale autorităților austriece, care la 1 octombrie 1905 l-au ucis pe muncitorul František Pavlik, demonstrant pentru înființarea Universității cehe la Brno.

Având dedicația „În amintirea muncitorului străpuns la manifestația pentru înființarea Universității din Brno”, *Sonata* a fost alcătuită inițial din trei părți, din care s-au păstrat doar primele două; *Presentiment (Con moto)* și *Moartea (Adagio)*, ambele secțiuni în mi bemol minor, scrise într-un limbaj muzical elevat și individual, apropiat celui din opera *Jenufa*, lucrarea fiind fondată pe motive scurte, repetate identic sau ușor modificate melodic și ritmic,

Adagio



și deplasate pe alte trepte, sporind astfel tensiunea dramatică. Într-o manieră asemănătoare sunt realizate și *Poveste pentru violoncel și pian* (1910) și *În ceață*, pentru pian (1912) un ciclu de patru piese ce anticipă stilul de maturitate reflectat în lucrările următoare preponderent orchestrale, camerale și scenice.

Iată, de pildă, opusul următor este *Sumarovo dite* (Copilul lăutarului, 1912), baladă pentru orchestră, după poemul cu același nume de Svatopluk Cech, o lucrare individualizată prin concepția de ansamblu a construcției arhitecturale libere și a limbajului muzical, o transpunere instrumentală a textului poetic, cu urmărirea expresă a intonațiilor vorbirii, realizându-se astfel o muzică instrumentală de factură națională, într-o viziune personală, „explicabilă tot prin melodia și ritmul motivelor muzicale ale limbajului vorbit”²²³.

Sau *Taras Bulba* (1915–1918), rapsodia simfonică pentru orchestră mare cu orgă, clopote și harpă, în trei părți, după nuvela cu același nume de N. V. Gogol²²⁴, una dintre cele mai ample și importante creații simfonice ale acestei perioade, remarcabilă prin dramaturgia interioară a lucrării, în ansamblu, și prin

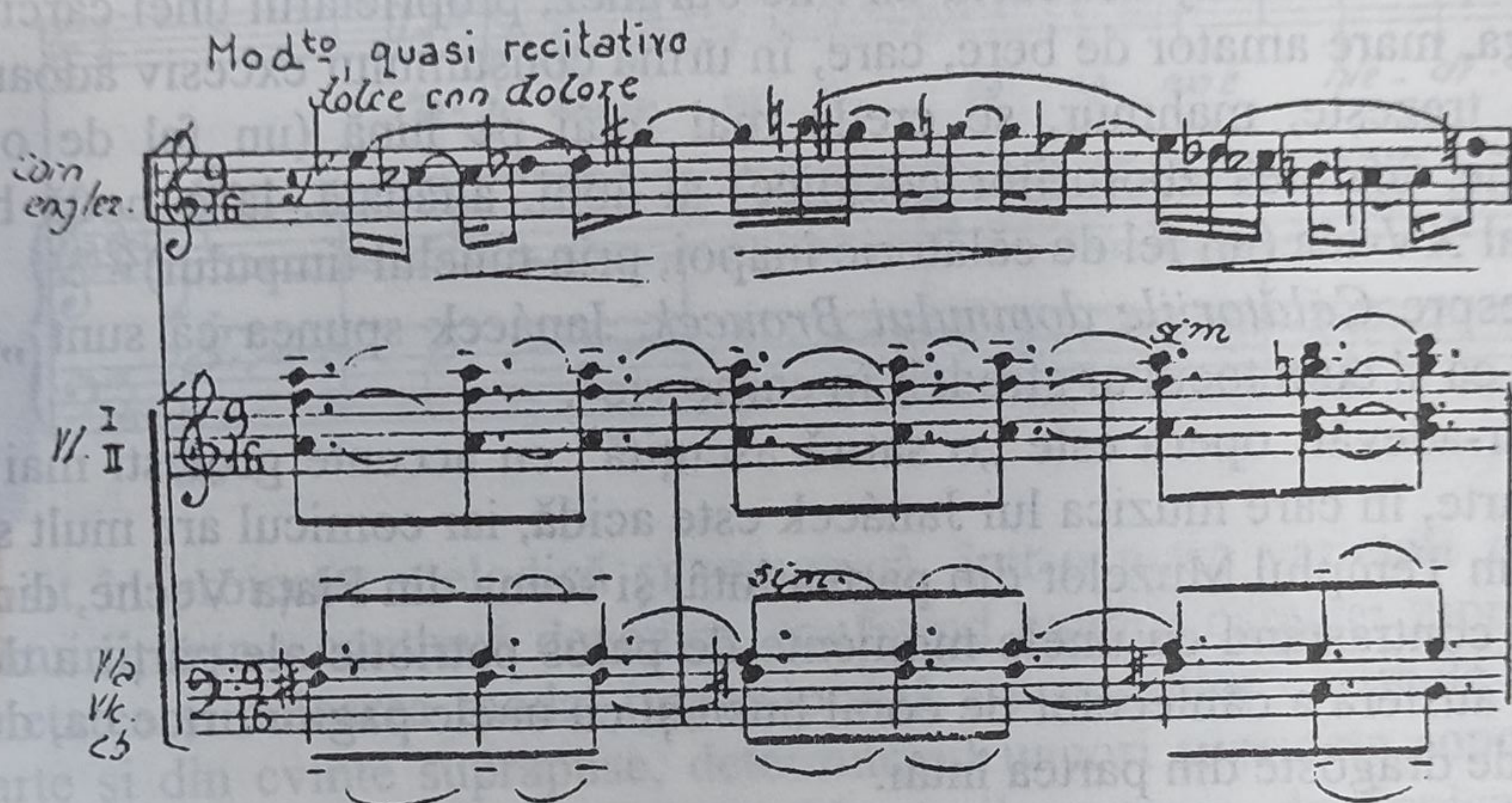
²²² Tot lucrări de protest social pot fi considerate și cele trei coruri bărbătești: *Cantorul halfar* (1906), *Marycka Magdanova* (1908) și *Cei șaptezeci de mii* (1909), toate trei pe versuri de Petr Bezruč.

²²³ Muller Daniel, op. cit., pag. 86.

²²⁴ Leoš Janáček a manifestat o înflăcărată pasiune pentru literatura rusă, oprindu-se de mai multe ori asupra unor opere literare în intenția de a le da o interpretare și tălmăcire muzicală.

realizarea muzicală unitară, cele trei părți constituindu-se ca o succesiune de trei poeme simfonice funebre, trei narațiuni simfonice despre viteazul hatman al cazacilor zaporojeni, Taras Bulba, mort eroic în anul 1628, în luptele cu panii polonezi.

Prima parte — *Smrt Andrijo* (Moartea lui Andrei), *Moderato quasi recitativo* — descrie episodul luptelor de la Dubno, în timpul cărora Taras Bulba îl ucide pe Andrei, fiul său cel mic, dezertor în tabăra dușmană, îndrăgostit de fiica unui pan polonez. Cu o forță de sugestie extraordinară, muzica sugerează cadrul,



și descrie momentele bătăliei, fiind alcătuită din contraste și culminații sonore puternice, la care sunt solicitate clopotele și orga.

Partea a doua — *Smrt Ostepova* (Moartea lui Ostap), *Moderato* — descrie împrejurările morții lui Ostap, fiul cel mare al lui Taras Bulba, luat prizonier de către polonezi și ucis sub ochii tatălui său, care nu a acceptat condițiile impuse pentru eliberarea lui. Contrastând cu prima, partea a doua are o desfășurare alertă, tempo-ul se schimbă de la *Moderato* la *Allegro*, după care revine *Tempo I*, căruia îi urmează *Vivo*. Aici, în partea a doua, mai mult decât în partea întâi, Janáček realizează acea fragmentare motivică, muzica — cu excepția partidei harpei — fiind alcătuită din structuri motivice micro ce, în succesiunea lor continuă, determină macrostructura muzicală.

Partea a treia — *Prorocirea și moartea lui Taras Bulba*, *Con moto* — cu rol de final și concluzie, descrie prinderea și arderea pe rug a viteazului hatman, care până în ultimele clipe ale vieții crede în victorie și în viitorul liber al poporului său. Este cea mai dramatică dintre cele trei părți ale trilogiei funebre, culminantă în tragism și amploare sonoră, concentrând întregul aparat orchestral, din care răzbate dangătul clopotelor încrustat adânc în armoniile compacte ale orchestrei în *ff* și orgii.

Taras Bulba a rămas drept cea mai emoționantă creație simfonică a lui Janáček.

În paralel cu *Taras Bulba*, Janáček a compus prima sa operă comică, *Vylety pané Brouckovy* (Călătoriile domnului Broucek, 1917). Această a cincea operă a lui Janáček, alcătuită din două părți, fiecare cuprinzând câte două acte, are la bază o nuvelă satirică a cunoscutului umorist Svatopluk Cech.

Partea întâi a operei este intitulată *Călătoria domnului Broucek în lună* și are la bază un libret semnat de Viktor Dyk, Karel Masék, Zikm și Janke, František Gellner, Jiri Mahen, Joseph Holy și František–Serafim Prochazka, iar partea a doua — *Călătoria domnului Broucek în secolul al XV-lea* —, un libret semnat numai de František–Serafim Prochazka. Amândouă părțile au ca personaj principal pe Dl. Matej Broucek, un mic burghez, proprietarul unei cârciumioare din Praga, mare amator de bere, care, în urma consumului excesiv adoarme, dar când se trezește, mahmur, se crede mai întâi pe lună (un fel de operă de anticipație, înaintea zborurilor cosmice) și apoi, altădată, la o nouă beție, în secolul al XV-lea (un fel de călătorie înapoi, prin tunelul timpului)²²⁵.

Despre *Călătoriile domnului Broucek*, Janáček spunea că sunt „o satiră ascuțită, ca și cum tocul ar sfredeli în carne vie”.

Într-adevăr, opera este „o satiră ascuțită” cu accente grotești mai ales în prima parte, în care muzica lui Janáček este acidă, iar comicul are mult sarcasm (scena din Templul Muzelor din partea întâi și scena din Piața Veche, din partea a doua), contrastând cu unele momente de patos patriotic ale părții a doua, cu expresia austeră a cântecelor de coral husit și cu unele pagini lirice ca, de pildă, scenele de dragoste din partea întâi.

Desfășurarea alertă, expresia laconică, fidelitatea rostirilor cu accentul pe ritmica pătrunzătoare și intonațiile vorbirii, țesătura polifonică a vocilor și orchestrației, modalismul armoniilor, colorația timbrală și construcția în secvențe sunt doar câteva dintre atributele operei ce o recomandă și o impun, prin ca Janáček creând un nou tip de operă comică cehă, diferită de prototipul creat de Smetana.

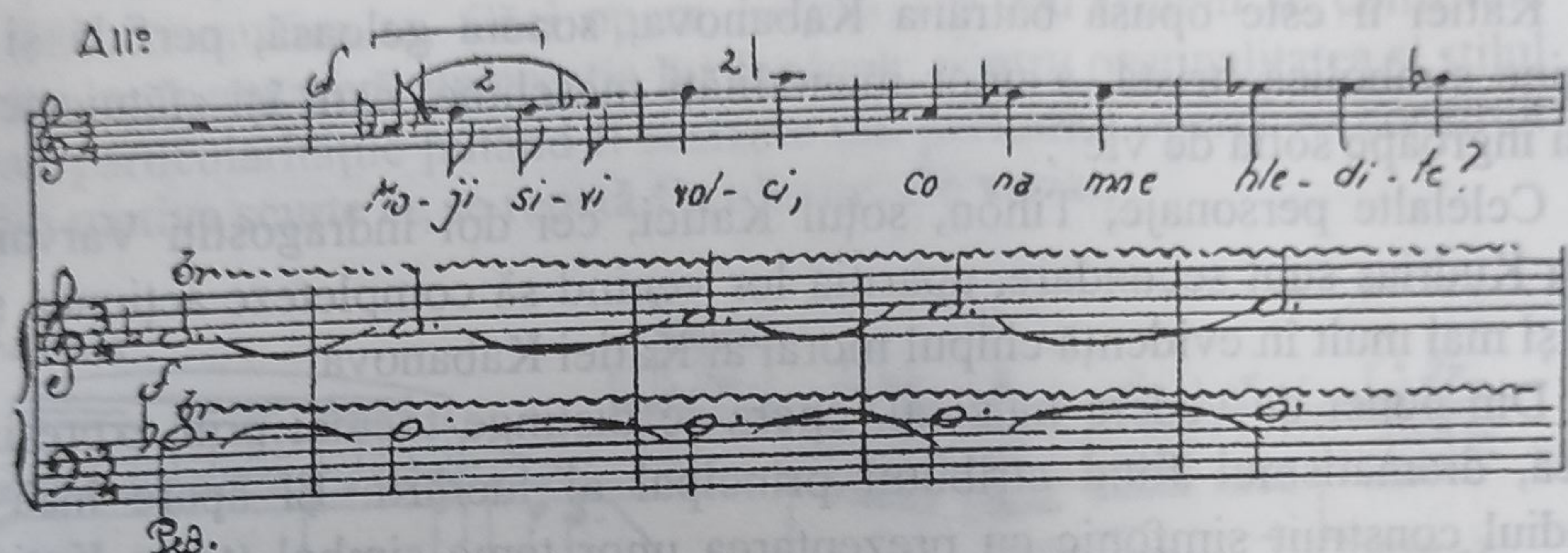
Un loc singular în creația lui Janáček și chiar în lirica universală, îl ocupă *Zapísnik zmizelevo* (Jurnalul unui dispărut, 1917–1919) pentru tenor, alto, trei voci de femei și pian, pe versuri anonime²²⁶, un ciclu de 22 de poeme legate într-o acțiune încheagată, lucrarea fiind un fel de dramă cu virtualități orchestrale și scenice²²⁷.

²²⁵ Domnul Matej Broucek din Praga, mare amator de bere, se întoarce noaptea spre casă. Cherchelit bine, sare peste zid și cade, după care adoarme. Când se trezește, mahmur, se crede... pe lună. Locuitorii i se par a fi concetățenii săi din Praga, dar ei sunt uimiți de manierele lui grosolane. Totuși el se îndrăgostește de Ethéréa, care, pe un Pegás, îl duce în Templul muzelor oferindu-i versuri și mâncăruri pregătite din flori. Dar Broucek nu este entuziasmat de viața pe care o duce pe lună, astfel că, plictisit, încalecă Pegásul, fuge și se trezește în fața cârciumioarei sale din Praga.

²²⁶ Versurile aparținând unui necunoscut au apărut în Lidové Noviny (Jurnalul popular) din 14 și 21 mai 1916, din Brno.

²²⁷ Prima reprezentare scenică a avut loc la 28 octombrie 1926, la Lubliana, iar prima execuție scenică, cu orchestră, a avut loc la 26 iunie 1943. Vezi: Leoš Janáček, *Zapísnik zmizeleho*, Artis, Praha, 1957.

Cele 21 de poezii în dialect valah, cu intonații caracteristice, în versuri naive, într-o exprimare simplă dar concisă, lapidară dar de mare vibrație dramatică, plus un interludiu pentru pian solo (Nr. 13), creează alura unei balade populare ce în viziunea lui Janáček devine o dramă muzicală de cameră. O dramă a cărei omogenitate și originalitate este asigurată de unitatea stilului, de motivul caracteristic format din cvartă perfectă superioară cu secundă mare adăugată și invers,



folosit în proiecție melodică și armonică, într-o mare varietate de forme ale alcătuirii, într-o continuă devenire, conferind lucrării caracter monotematic, de varietatea și culoarea modal impresionistă a armoniilor — unele alcătuite din cvarte și din cvinte suprapuse, determinând uneori suprafețe sonore ambigue, cvasitonale —, de forma liberă, a arhitecturilor sonore, de ritmica și melodica extrase din muzicalitatea vorbirii morave, de culoare valahă.

A urmat apoi o nouă lucrare simfonică, *Balada blanická* (Balada Blanikului, 1920), un poem simfonic după o poezie de Jaroslav Vrchlily, inspirată din istoria legendară a patriei²²⁸, în care Janáček creează o muzică plină de patos și de simțire patriotică, într-o realizare măiestrită, cele trei teme folosite de-a lungul desfășurării evenimentelor sonore având funcții simbolice de personaje.

Balada a fost creată într-un moment de destindere, în timpul realizării unei alte opere, a șasca, *Katia Kabanova* (1919—1921), operă în trei acte după *Furtuna* de N. A. Ostrovski, pe un libret întocmit de compozitor.

Acțiunea operei se petrece în orașelul Kalinov de pe Volga, în anul 1860 și prezintă drama psihologică, „furtuna sufletească” a Katiei Kabanova, soția lui Tihon Kabanov, torturată psihic de soacra sa, expusă oprobiului public pentru fapte sa de a iubi sincer și curat pe Boris, adevăratul ales al inimii sale²²⁹. Dar nu rezistă, astfel că sfârșește prin a se arunca în valurile Volgăi.

²²⁸ Jira reușește să pătrundă în inima muntelui Blaníc, unde se află ascunși cavaleri înarmați, gata să lupte oricând pentru popor. Muntele se închide, iar Jira adoarme, trezindu-se după o sută de ani, când armele cavalerilor s-au transformat în sape și pluguri; de acestea avea acum nevoie patria.

²²⁹ Katia Kabanova, căsătorită cu Tihon Kabanov, trăiește o viață apăsătoare, urâtă și persecutată de soacra sa, o bătrână văduvă și bogată. Plictisită, Katia se îndrăgostește de Boris, un

Cu o forță extraordinară, Janáček reușește să transpună muzical această tragedie, conturând cadrul desfășurării acțiunii și personajele în complexitatea trăsăturilor lor caracterologice și a trăirilor psihologice. În centrul acțiunii se află Katia Kabanova, pe care Janáček o privește cu simpatie și cu admirație, dar și cu compasiune, și pe care o evidențiază printr-o muzică penetrantă, comprehensibilă, de aleasă sensibilitate și lirism într-o desfășurare amplă, fără a-i altera câtuși de puțin stilul, totdeauna distinct și recognoscibil.

Katiei îi este opusă bătrâna Kabanova, soacra geloasă, perfidă și rea, imagine simbolică, tristă, a unor mentalități meschine, care își sfătuiește fiul „să-și îngroape soția de vie”.

Celelalte personaje, Tihon, soțul Katici, cei doi îndrăgostiți Varvara și Vania Kudriaș sunt secundare, apariția lor venind să completeze acțiunea și să pună și mai mult în evidență chipul moral al Katiei Kabanova.

Din punct de vedere muzical, opera se distinge tocmai prin expresia sa tragică, dramatismul fiind atributul principal al lucrării. El apare încă din preludiul construit simfonic cu prezentarea unor teme simbol (tema Katiei, a bătrânei ș.a.), se accentuează în primele două acte (scenele dintre Katia și Kabanova-soacra) și culminează, în actul al treilea, în final, când, în disperarea ei, Katia se aruncă în valuri.

În operă apar însă și pagini de un intens lirism și de meditație profundă. Astfel sunt: monologul Katiei din primul tablou al actului întâi, una dintre cele mai mărețe realizări ale operei, scena de dragoste dintre Varvara și Kudriaș și dintre Katia și Boris din actul al doilea, scena a doua, monologul Katiei din actul al treilea, punctul culminant al operei și finalul.

Realizare de excepție, „opera *Katia Kabanova* este un poem trist al iubirii și al nostalgiei, al suferințelor și al morții tragice a unei femei”²³⁰. Este o lucrare ce-l situează pe Janáček în rândurile marilor maeștri ai artei lirice contemporane.

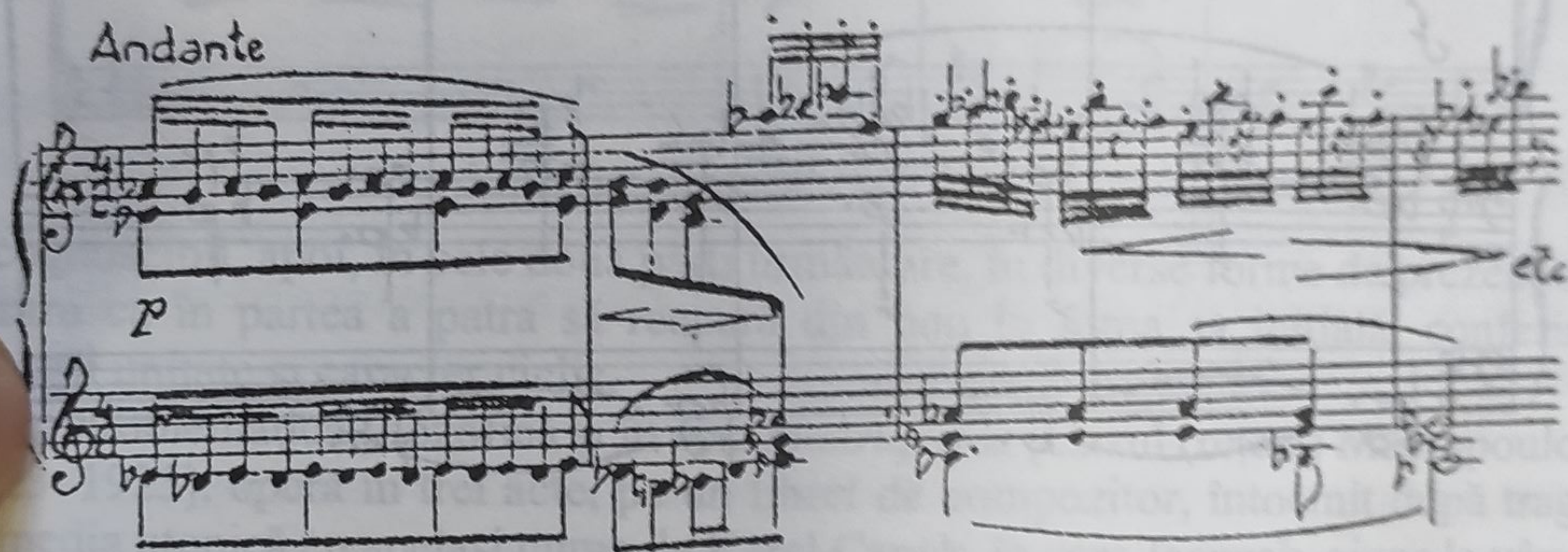
Prihody Lišky Bystrousky (Aventurile vulpișoarei istețe, 1921—1923), operă în trei acte și zece tablouri după povestirea cu același nume de Rudolf Těsnohlídek, a șaptea, pe un libret întocmit de compozitor, apare ca un punct culminant al creației scenice a lui Janáček. În opera sa, compozitorul aduce un omagiu și înalță un imn panteist naturii mărețe, miracolului vieții pe pământ, unde oamenii, animalele, păsări, insecte și plante trăiesc aiudoma, într-o perfectă

tânăr elevat, și el batjocorit de unchiul său. Destăinuindu-i-se Varvarei, o fată crescută de Kabanova, Katia se luptă cu ea însăși, dar nu reușește să-și învingă sentimentele curate. Trimis de mama sa, Tihon pleacă după afaceri în Kazan. În lipsa lui, Katia se întâlnește cu Boris, care îi declară dragoste. Vestea întoarcerii lui Tihon trezește remușcările Katici care, în plină furtună, în fața tuturor, își arată greșeala. Dezaprobată de toți, Katia îl îmbrățișează pe Boris, care este trimis în Siberia de către unchiul său și, convinsă că nu mai poate trăi fără el, se aruncă în Volga. În fața trupului ei neînsuflețit, Tihon o regretă, în timp ce Kabanova continuă să o urască.

²³⁰ J. Leda, op. cit., pag. 88.

comuniune: se nasc, trăiesc, iubesc, suferă și mor, fenomenul continuându-se atâta vreme cât viața va dăinui pe pământ²³¹.

În operă toate personajele: oamenii (pădurarul, soția sa, învățătorul, preotul, hangiul, hangița, cei doi copii Frantik și Pepik), animalele (vulpișoara, vulpoiul, bursucul, ariciul, veverița, câinele Lapak, broasca), păsările (cocoșul, găinile Moțata și Pestrița, bufnița, gaița ș.a.) și insectele (țânțarul, lăcusta ș.a.), vorbesc un limbaj comun, cel al cehilor moravi din satul Lišen, cu ritmuri complexe și intonații melodioase, pe care compozitorul le surprinde și le transpune fidel în muzica sa. Căci opera *Vulpișoara cea isteasă* se constituie drept cea mai reprezentativă din creația lui Janáček, pentru originalitatea și stilul său muzical, particularitățile putând fi sesizate din preludiul operei — construit simfonic din motive scurte ce se repetă fie identic, fie variat,



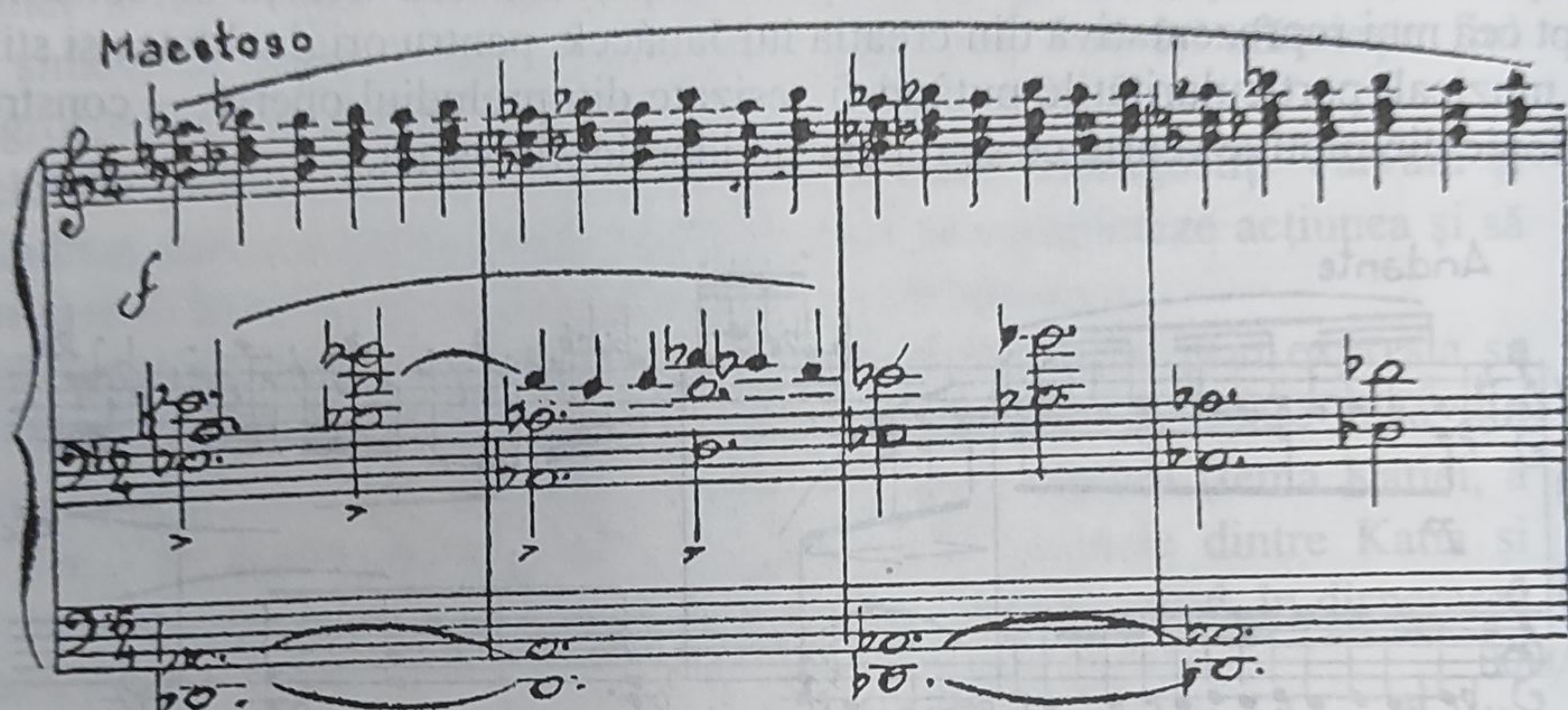
mergându-se pâna la completa metamorfozare într-un alt motiv — continuându-se apoi, pe parcursul desfășurărilor scenice ale celor zece tablouri din cele trei acte structurate astfel: actul I — *Cum o prinzi pe vulpișoara cea isteasă; Vulpișoara în curtea pădurarului; Vulpișoara face politică; Vulpișoara dezertează*; actiul II — *Vulpișoara face expropierea; Aventurile vulpișoarei; Cererea în căsătorie și nunta*; actul III — *Vulpișoara în bătaia puștii braconierului Harasta din Lisen; Moartea vulpișoarei istește; Sărmana vulpișoară*.

Este opera lui Janáček cea mai omogenă din punct de vedere stilistic, un fel de sumum, reunind toate elementele limbajului său muzical, de la melodia vorbirii la ritmica variată și complexă, de la modalismul combinațiilor melodice și armonice la arhitecturile sale construite liber, din aproape în aproape, în afara

²³¹ Amuzându-se de joaca animalelor din pădure, un pădurar adoarme. Dar este trezit de o broscuță și în apropierea lui zărește o vulpișoară, pe care o prinde și o duce acasă. Isteasă, vulpișoara se adaptează repede și deprinde obiceiurile omenești. O cuprinde însă dorul de libertate și de pădure, astfel că într-o zi, prinzând prilejul, fuge în desigurul codrului. Chibzuind, vulpișoara își rezolvă problema locuinței punând stăpânire pe viziuna bursucului. Apoi se îndrăgostește de vulpoiul Gupil cu care se căsătorește, la nunta lor participând numeroși oaspeți. Toamna însă, coșul cu păsări al lui Harasta o atrage și acesta o împușcă. Vestea îl mânănește pe pădurar, care rătăcește pe cărările pădurii, totul părându-i-se ca și înainte. Zărește chiar și o vulpișoară care urmărește o broscuță. O fi nepoata isteșei sale.

oricărei rigori și rețete formale prestabilite; de la culoarea sonoră camerală în care corzile au un rol preponderent solistic la ansamblul orchestral gândit ca un participant activ la acțiune, un fel de martor imparțial — natura însăși — în care au loc toate evenimentele.

Și ce poate fi mai interesant, mai simbolic, decât concluzia finală a operei, o pagină orchestrală construită pe motivul în freamăt,



sugerând continuitate, infinitul ce amintește de două mari capodopere ale operei contemporane *Pelléas și Mélisande* de Claude Debussy (începutul operei) și *Wozzeck* de Alban Berg (sfârșitul operei). Stranie coincidență și asemănare! sau... intenție și prelucrare.

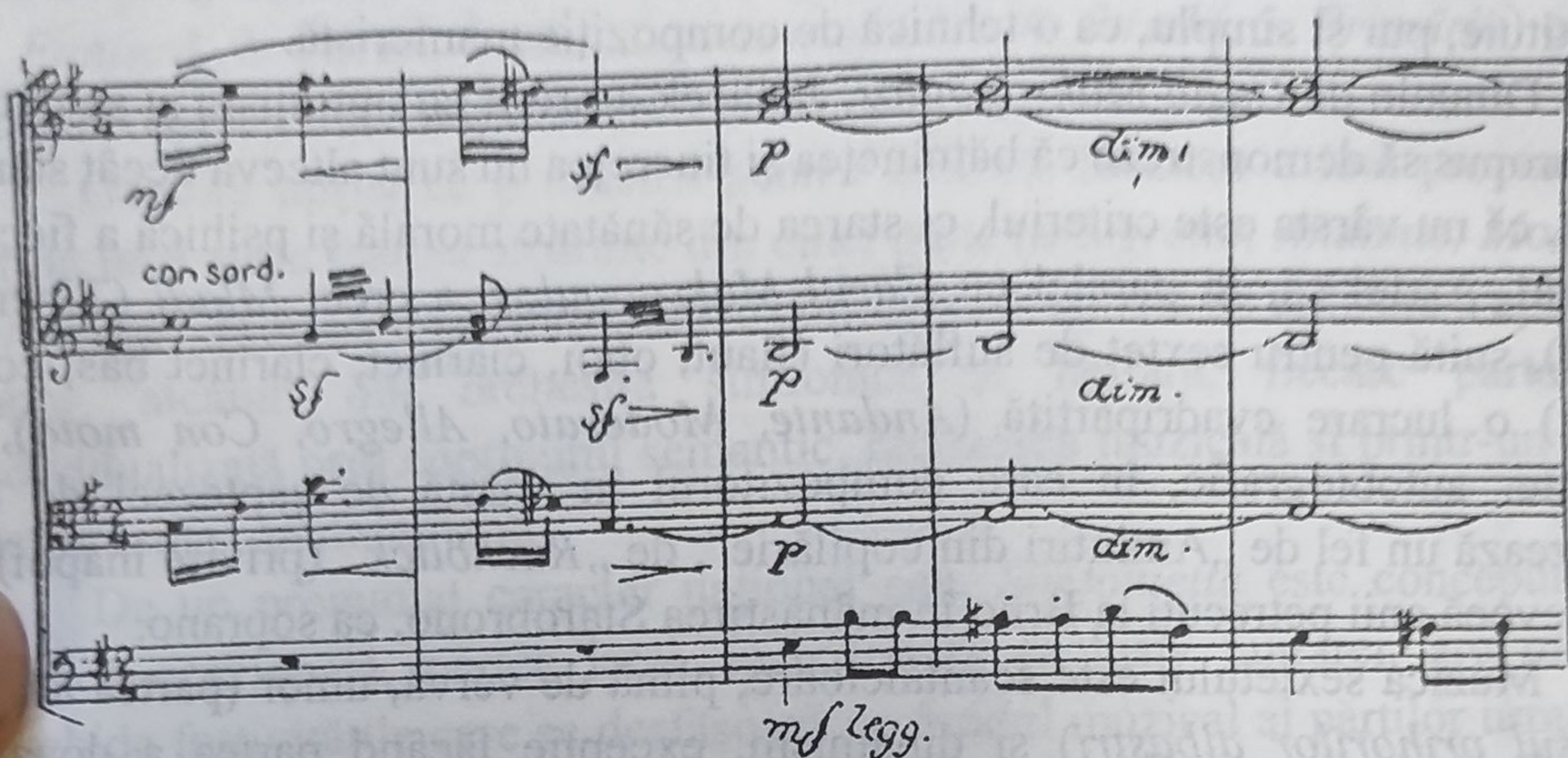
Și din nou o lucrare instrumentală după *Vulpișoara cea isteată*: *Cvartetul de coarde Nr. 1* (1923), dedicat renumitului „Cvartet ceh”, lucrarea fiind rezultatul transcrierii unui *Trio pentru pian, vioară și violoncel* (1909), distrus de compozitor, o lucrare în care autorul încearcă să dea sensuri muzicale cunoscutei nuvele *Sonata Kreuzer* a lui L. N. Tolstoi²³².

În forma sa cvadripartită (*Adagio. Con moto, Con moto, Con moto. Vivace Andante, Con moto. Adagio*), *Cvartetul* se remarcă prin caracterul său pasional, compozitorul neîmpărtășind concepția lui Tolstoi cu privire la nocivitatea muzicii sonatei beethoveniene, conferind muzicii sale un caracter luminos, optimist. Pentru că, așa cum remarcă Robert Smetana, *Cvartetul de coarde* de Janáček este rezultatul a ceea ce a simțit el atât de pasionant citind nuvela lui Tolstoi și al compasiunii resimțite pentru destinul tragic al femeii, al vieții sale, în general²³³.

²³² Este o nouă lucrare în care Janáček transpune muzical piese dramatice sau romane din literatură rusă, vădind și o apropiere de estetica lui Musorgski, Borodin și Rimski-Korsakov.

²³³ În: Leoš Janáček *I. Quarteto per due violoni, viola e violoncelo*, Praha 1960 (partitura).

De remarcat și aici în *Cvartet* același procedeu de construcție motivică, prin utilizarea intervalelor de cvartă perfectă ascendentă cu secundă marc adăugată, caracteristic părții întâi,



recognoscibil, apoi, în cele două părți următoare, în diverse forme de prezentare, pentru ca în partea a patra să reapară din nou în forma sa inițială, conferind lucrării unitate și caracter ciclic.

Problematica filozofică și în *Vec Makropulos* [Cazul (rețeta) Macropoulos, 1923–1925], operă în trei acte, pe un libret de compozitor, întocmit după tragedia utopică cu același nume de Karel Capek, în care Janacek, ajuns la vârsta de șaptezeci de ani, dezbate muzical problema existenței umane, încercând să dea răspuns la întrebarea: Ce este mai important în viață, cât trăiești sau cum trăiești? Tocmai de aceea, a fost captivat de piesa fantezistă a lui Karel Capek, în care eroina principală, Elina Makropoulos, fiica unui medic grec, reușește, datorită elixirului descoperit de tatăl său, să ajungă la vârsta de 356 de ani, rămânând mereu aceeași tânără și frumoasă cântăreață Emilia Marty, Eline Mac Gregor, Elsa Muller și Ekaterina Myskin²³⁴. Numai la suprafață, pentru că interiorul ei e gol, e rece, sleit, tern, plictisit și îmbătrânit. În final, ea se adresează muritorilor de rând, astfel: „Ah, nu trebuie să trăim atât de mult. O, dacă ați ști cât de ușoară vă este viața! Totul are un înțeles pentru voi ! Pentru voi totul are un preț. Proștilor, sunteți atât de fericiți că, printr-o stupidă întâmplare, veți muri curând!”, lăsând să se înțeleagă că moartea este un proces logic și legitim, necesar.

O asemenea dezbatere filozofică i-a impus compozitorului un limbaj muzical mai special, de expresie universalizantă, în afara specificului național și a preocupărilor de realizare a intonațiilor vorbirii și a unui lirism de factură cehă.

²³⁴ Elina Makropoulos a încercat efectul elixirului prelungirii vieții descoperit de tatăl său, un medic grec, și a ajuns la vârsta de 356 de ani. Este mereu tânără și frumoasă artistă, acum implicată în procesul succesiunii baronului ungar Prus, fost cândva prieten al Elinei. Prin avocatul ei, Elina caută testamentul lui Prus împreună cu care se află și secretul elixirului. Odată găsit Elina își mărturisește existența tricentenară. Este plictisită și sătulă de viață. Totuși, dă rețeta elixirului Kristinei, fiica secretarului avocatului său, care, nedorind să trăiască experiența Elinei, o distruge.

Nu se potrivea așa ceva. Astfel că, muzica operei este asemenea personajului principal: frumoasă dar dramatică și austeră, măiestrită dar nenațională, motivele scurte și repetate nemaiaivând sens de creștere constantă a tensiunii, ci se constituie, pur și simplu, ca o tehnică de compoziție manieristă.

Dincolo de *Cazul Makropoulos*, Janacek a privit cu optimism și se pare că și-a propus să demonstreze că bătrânețea și tinerețea nu sunt altceva decât stări de spirit, că nu vârsta este criteriul, ci starea de sănătate morală și psihică a fiecărui individ. Astfel că, în paralel cu *Cazul Makropoulos*, a creat *Mladi* (Tinerețe, 1924), suită pentru sextet de suflători (flaut, oboi, clarinet, clarinet bas, cor și fagot) o lucrare cvadripartită (*Andante, Moderato, Allegro, Con moto*), cu caracter autobiografic, în care compozitorul în vârstă de șaptezeci de ani, realizează un fel de „Amintiri din copilărie”, de „*Ruckblick*” (privire înapoi), în care evocă anii petrecuți la Brno în mănăstirea Starobrono, ca soprano.

Muzica sextetului este scântâietoare, plină de vervă, umor (partea a treia, *Marșul prihorilor albaștri*) și dinamism, excepție făcând partea a doua, în alcătuirea sa aflându-se formule bi- și poliritmice, cu motive și intonații folclorice de cântece și dansuri morave, cu armonii modale (preferențial lidiane), succesiuni în tonuri și acorduri de cvartă.

Imediat după sextetul *Tinerețe*, Janacek a compus *Concertino* (1925), pentru pian și orchestră de cameră (două viori – violă – clarinet – corn și fagot), o lucrare interesantă din punct de vedere al alcăturii instrumentale și al concepției de ansamblu, gândit ca un fel de „volum II” al „Amintirilor din copilărie”, lucrarea evocând, de data aceasta, anii de trudă și luptă ai debutului său componistic. Alcătuit din patru părți (*Moderato, Piu mosso, Con moto, Allegro*), *Concertino* se constituie ca un experiment, compozitorul propunând o nouă formulă concertistică: pianul solist acompaniat de un grup instrumental (în partea întâi pianul acompaniat de corn; în partea a doua, de clarinet în mi bemol, în părțile a treia și a patra, de întregul ansamblu instrumental).

Într-o concepție asemănătoare este realizat și *Capriccio* (1926) pentru pian (mina stînga) și instrumente de suflat (flaut muta în piccolo, 2 trompete, tuba tenor, 3 tromboane), o lucrare cvadriparică (*Allegro, Adagio, Allegretto, Andante*) scrisă pentru pianistul Otakar Holimann care s-a întors din primul război mondial cu bratul drept paralizat, cu deosebirea că în *Capriccio*, Janacek cedează în favoarea unui melodism mai simplu și a unor armonii mai puțin complicate. În schimb, orchestratia particulară a instrumentelor de suflat, scriitura pianistică complicată în dorința scriitorului de a crea impresia cântatului cu ambele mâini, determină „sonoritățile feerice și bizare iar interpretarea penibilă, adesea chiar impracticabilă”²³⁵.

²³⁵ Jarmil Burghauser în: Leoš Janáček, *Capriccio per pianoforte (mano sinistra e stromenti a fiato*, Export Artia Praha, 1959).

Tot în anul 1926, Janacek a compus *Simfonieta*, ultima sa rostire simfonică²³⁶, scrisă pentru al VIII-lea congres al sokolilor (26 iunie 1926). Unele sensuri programatice atribuite ulterior părților *Simfonietai*, de către compozitor (1. *Fanfară*, 2. *Castel*, 3. *Mănăstirea reginelor*, 4. *Stradă*, 5. *Primăria*) conferă lucrării caracter autobiografic²³⁷.

Gândită inițial ca o muzică pentru fanfară, lucrarea a luat proporțiile și forma unei suite festive alcătuite din cinci părți (*Allegretto*, *Andante*, *Moderato*, *Allegretto*, *Andante con moto*), într-o concepție originală de utilizare a aparatului sonor, alcătuit din orchestra simfonică și fanfară, fiecare parte fiind individualizată prin conținutul semantic, realizarea muzicală și printr-un timbru instrumental predominant.

De un pronunțat caracter național ceh, *Simfonieta* este concepută ca o muzică ocazională; partea întâi, încredințată exclusiv fanfarei, are rol de a deschide festivitățile care se desfășoară pe fondul muzical al părților următoare, gândite simfonic, a doua încredințată preponderent suflătorilor de lemn, a treia corzilor cu articulații ale lemnurilor, a patra combinând lemne și corzi și a cincea mixtă, în ultima secvență, în încheiere, reintrând fanfara, acest moment având rolul de a „închide” spectacolul.

Din punct de vedere muzical, *Simfonieta* este de un pronunțat caracter național, conferit de particularitățile folclorului morav, de pregnanța ritmurilor și a cunoscătorilor modale, de originalitatea alcătuirilor simfonice. Astfel, partea întâi, *Allegretto*, încredințată fanfarei (alcătuită din 9 trompete, 2 tube-tenor, 2 trompete-bas și timpan), debutează cu o succesiune de cvinte paralele, pe care se suprapune motivul modal expus de cele 9 trompete în do pe care se edifică secțiunea (vezi p.172 sus).

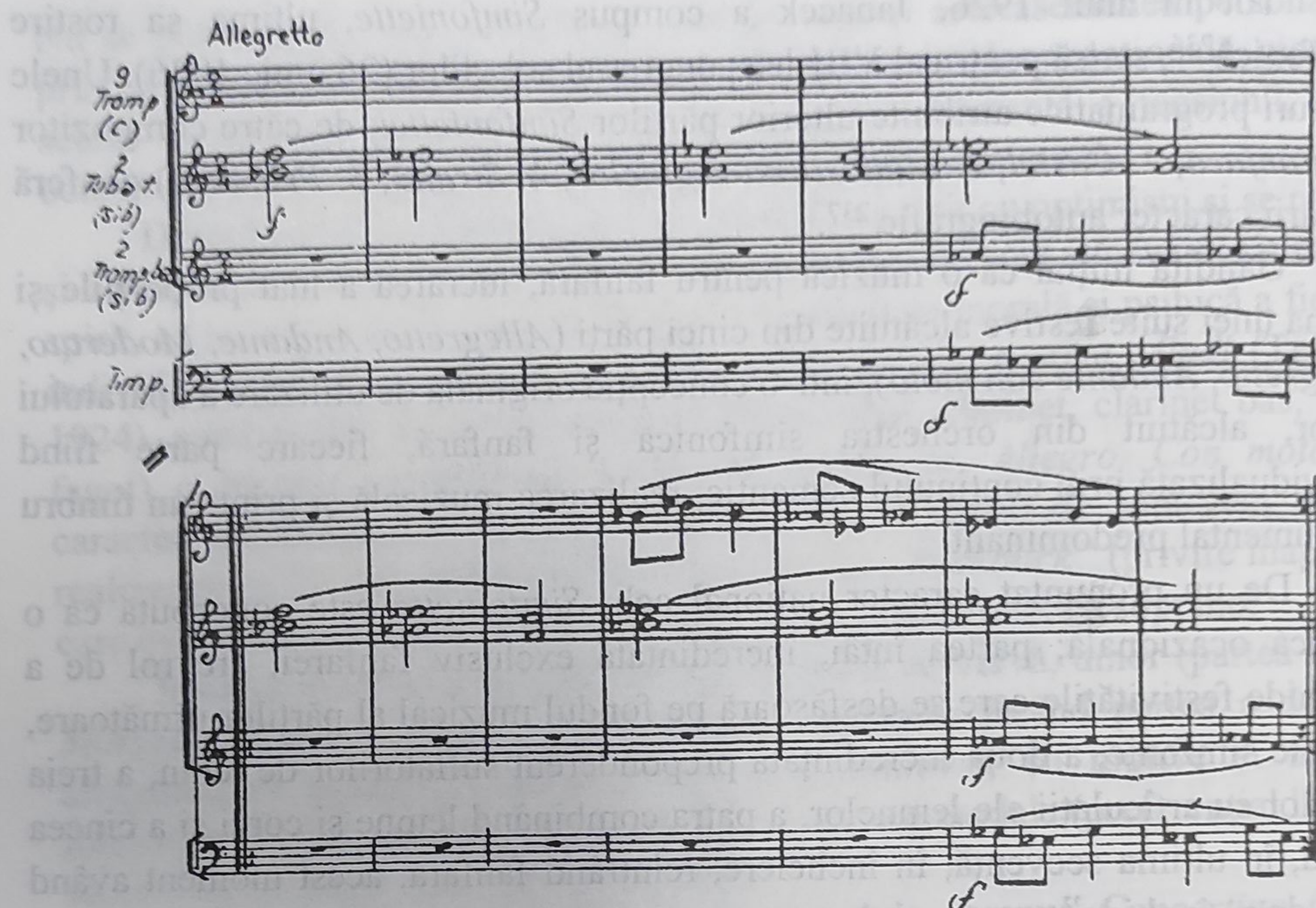
Partea a doua, *Andante-Allegretto*, are caracterul unui dans popular morav, foarte asemănător ca realizare cu seria de dansuri simfonice create de Janacek.

Contrastul este adus în partea a treia, *Moderato*, o desfășurare lirică în caracterul unei balade, după care urmează partea a patra, *Allegretto*, o succesiune de 15 variațiuni realizate pe o temă de dans popular slovac.

Și, în sfârșit, apare a cincea, *Andante con moto*, ce contrastează și ea cu cea precedentă prin lirism și nostalgie, după care apare din nou motivul sărbătoresc al trompetelor din partea întâi, încheierea fiind apoteotică, calitățile de excepție ale lucrării, făcând ca *Simfonieta* să treacă în rândul celor mai de seamă realizări ale muzicii secolului XX.

²³⁶ Intenția de a scrie *Simfonia Dunărea*, a rămas în faza de proiect și schițe.

²³⁷ Despre aceasta vorbește în foiletonul *Orașul meu* publicat în *Lidove noviny* XXXV, Nr. 24.XII.1927.



Un loc singular în creația lui Janacek îl ocupă *Glagolska mse* (Messa glagolitică, 1926), o mesă slavă veche²³⁸, compusă numai în trei săptămâni în localitatea Luhacovice, pentru soliști (soprană, alto, tenor și bas), cor mixt, orgă și orchestră, pe vechi texte slave bisericești, alcătuită din 8 părți (1. *Uvod*, 2. *Gospodipomilnu*, 3. *Slava*, 4. *Veruju*, 5. *Svet*, 6. *Agnece bozij*, 7. *Postludium*, 9. *Intrada*) ce se impune prin monumentalitatea sonorităților și conținutul nou, eliberat de percepte canonice bisericești, o arhitectură amplă, luminoasă, „un adevărat imn panteist închinat vieții, o mărturie a credinței în om”²³⁹, în forțele și capacitățile lui grandioase.

Limbajul muzical, ajuns la maxima originalitate conferită de factura melodică de esență națională cehă, cu accentul pus pe expresia lirică de cel mai arhaic strat, a determinat esențializarea în toate compartimentele a mijloacelor de expresie.

Cu *Zamrtveho domu* (Din casa morților, 1927–1928) Janacek intră în ultimul an al vieții și creației sale. Este cea de a noua și ultima operă de Janacek. Este o operă în trei acte, după romanul *Amintiri din casa morților* de F. Dostoievski, fără eroi principali și primadone, pentru că aici eroul este însăși masa deținuților, în romanul lui Dostoievski, Janacek găsim o dramă de cea mai puternică intensitate, cu conflict puternic, cu accente expresioniste, realizând o operă de critică socială, asemănătoare ca atmosferă și expresie, în unele scene, cu *Wozzeck* de Alban Berg.

²³⁹ J. Seda, op. cit., pag. 60.

Tema suferinței umane atât de des întâlnită în creația lui Janacek capătă aici sensuri tragice, autorii denunțând sălbăticia administrației închisorilor țariste, zugrăvind cu o deosebită forță realistă suferințele victimelor ei și elogiind demnitatea acestora. Căci ce poate fi mai convingător decât acțiunea actului întâi, în care ne este prezentată viața grea a deținuților într-o colonie penitenciară; sau acțiunea actului al doilea, cu tratamentul animalic, inuman și munca forțată la care sunt supuși deținuții de pe malul unui râu, sau mizeria morală și socială din infirmeria unei închisori descrise în actul al treilea.

Tema rusă l-a condus pe Janacek în lumea muzicii slave, cu intonații de cântec rus ce se amestecă cu maniera de cânt ceh și cu stilul declamator de factură netradițională, cu numeroase expresii rusești.

De remarcat, în actul al doilea, desfășurarea acțiunii, în scene paralele, ca teatru în teatru, a două farse pantomimate (*Jocul despre Kedril și Don Juan* și *Jocul despre frumoasa morăriță*), una dintre cele mai originale scene din literatura operei.

Și totuși, Janacek nu-și pierde identitatea. Și aici își menține stilul aforistic, cu expresii concentrate de o forță emoțională și o tensiune dramatică extraordinară. Opera se încheie iminc, apoteotic, ca o glorificare a libertății omului, întărind parcă ideea umanistă fundamentală a operei încrustată pe prima pagină autograf, în care Janacek spune: „În fiecare ființă umană există o scânteie divină”.

Cu *Listy důverné* (Scrisori intime, 1928) se încheie lista lucrărilor terminate ale lui Janáček. Este un cvartet de coarde în patru părți, compus într-un timp record de douăzeci de zile. Este o nouă lucrare autobiografică, cuprinzând partea finală a vieții compozitorului, lucrarea fiind una dintre cele mai emoționante, mai bogate în conținut, în expresie lirică și poezie intimă, generate de cele mai frumoase amintiri și gânduri nutrite față de Kamila Stösslova.

Alcătuit din patru părți (*Andante, Adagio, Moderato, Allegro*), *Cvartetul* se înscrie în rândul marilor realizări ale muzicii de cameră contemporană, o culme a muzicii cehe, o modalitate originală de continuare a unui gen tricentenar ce avea să-și dovedească viabilitatea până în zilele noastre în forme arhitecturale structural înnoite. A fost ultima sa rostire muzicală; după numai trei luni de la prima audiție a *Cvartetului Nr. 2*, (Scrisori intime), Janacek părăsea pentru totdeauna scena vieții, lăsând în urma sa o operă măreață, inegalabilă, inconfundabilă, o operă cu oameni, inspirată din viața oamenilor și dăruită oamenilor.

BOHUSLAV MARTINU (1890–1959)

După Janáček, cultura muzicală națională cehă cunoaște variate creșteri și ramificații stilistice determinate de reliefurile muzicale contemporane, conturate la orizontul primelor decenii ale secolului XX. Componistica acestei perioade

afirmă nume noi de creatori, din rândul cărora, Bohuslav Martinu²⁴⁰ se detașează net. El s-a impus în muzica mondială fiind cotate astăzi drept unul dintre principalii reprezentanți ai culturii muzicale naționale cehe contemporane, izbutind o largă popularitate internațională atât prin orientarea tematică, varietatea și numărul mare al lucrărilor creației sale, cât mai ales prin constanta audiență a acestora la public.

Spre deosebire de Janáček, Martinu nu se consacră studierii folclorului, activitatea sa de interpret punându-l în contact cu muzica cultă europeană, parcurgând un larg și variat repertoriu. Un anume patos romantic prevalează în muzica lui, simțindu-se atras de expresia clasico-romantică, regândită în perspectiva devenirilor stilistice contemporane.

La început, sub influența lui Debussy, Roussel și Stravinski, Bohuslav Martinu își făurește treptat un limbaj propriu, de factură neoclasică ce poartă însă pecetea specificului național ceh.

Fără a avea pregnanța și originalitatea lui Janáček, Martinu s-a impus printr-o bogată creație simfonică, concertantă, de cameră, vocală, instrumentală și de scenă, în dorința lui de a face cunoscută lumii, spiritualitatea națională cehă.

Deși a compus în toate genurile muzicale, creația sa înscrind 275 de lucrări²⁴¹, Martinu este înainte de toate un simfonist de cea mai autentică factură.

A început în 1924, când, în primul an la Paris, a compus *Polačas* (Repriză, 1924), o piesă simfonică în formă de rondo inspirată de un meci de fotbal, urmată de *La Bagarre* (Învălmășala, 1926), în care compozitorul redă entuziasmul publicului la sosirea lui Lindberg, la 20 mai 1927, din prima traversare a Atlanticului pe ruta New York–Paris. Amândouă lucrările evidențiază unele influențe contemporane, unele venind de la Honegger care crease în 1923 *Pacific 231* și care va crea apoi, după Martinu, în 1928, mișcarea simfonică *Rugby*, altele de la Stravinski, mai ales în modalitățile de tratare percutantă a pianului (ca în *Petrușka*) și de plasare asimetrică a accentelor.

Adevăratele împliniri simfonice ale lui Martinu se realizează însă, după anul 1941, când, sosit pe continentul american, procedează la o remaniere a mijloacelor sale de expresie. Astfel că, abandonând procedeele neo-baroce de care dispunea în perioada anterioară, se aproprie tot mai mult de cele clasico-romantice, de omofonie, de structuri ritmice clare, cu blocuri simfonice perfect

²⁴⁰ Bohuslav Martinu s-a născut la 8 decembrie 1890, la Policka în Boemia. A studiat vioara la Conservatorul din Praga, ocupându-se și de compoziție. Din 1913 până în 1923 este violonist în Orchestra Filarmonică cehă, afirmându-se în 1918 cu *Rapsodia cehă*. În 1923 devine elevul lui J.Suk, apoi cu o bursă modestă pleacă la Paris. Studiază cu A.Roussel, entuziasmat de Debussy și Stravinski. Intră în contact cu mari personalități ale muzicii și artei contemporane. În 1935, împreună cu Marcel Mihailovici, Tibor Harsanyi și Conrad Bek fondează „l'Ecole de Paris” la care se alătură Alexander N.Cerepnin, formând „Grupul celor patru”. În 1941, în urma invaziei fasciste, Martinu se mută în S.U.A. unde rămâne până în 1953 când revine la Paris. Apoi, activează în Italia și în Elveția, unde în 1959, moare la Liestel, la 28 august, în urma unei recidive postoperatorii de cancer la stomac.

²⁴¹ Vezi lista creației lui Bohuslav Martinu, la pag. 183.

ordonate în ansamblurile arhitecturale, modelate în substanță după legile clasice ale formei de sonată.

Toate acestea pot fi observate în cele șase simfonii ale sale, primele cinci compuse la intervale simetrice de un an de la una la alta (*Simfonia întâi*, 1942; *Simfonia a doua*, 1943; *Simfonia a treia*, 1944; *Simfonia a patra*, 1945; *Simfonia a cincea*, 1946), *Simfonia a șasea* (*Simfonia fantezie*) urmând după a cincea la interval de șapte ani, 1953. Toate sunt scrise în forme tradiționale, clasico-romantice în conținut, în afara grandorii și grandilocvenței sentimentale, într-o alcătuire orchestrală și timbrală cehă, cu o melodică pregnantă, comprehensibilă, din care transpare spiritualitatea cehă: *Simfonia întâi*, de structură clasică – *Moderato*, *Scherzo*, *Adagio*, *Allegro*; *Simfonia a doua*, cu o temă moravă în partea a doua, *Andante moderato*, și cu un marș, în partea a treia, în care compozitorul citează *Marseilleza*; *Simfonia a treia*, scrisă în timpul războiului, cu expresia tragică a părții a treia, *Largo*; *Simfonia a patra*, asemănătoare ca structură, cu prima dar individualizată prin percuția amplă și pianul tratat percutant ca și în alte lucrări simfonice; *Simfonia a cincea*, o adevărată frescă monumentală, remarcabilă prin caracter epic național ceh, conferit de specificitatea intonațiilor naționale, o simfonie în care pianul intervine cu funcții importante în dramaturgie; *Simfonia a șasea*, numită de compozitor *Simfonia-fantezie*, punctul culminant al creației simfonice a lui Martinu – una dintre cele mai lirice, mai organice dintre simfoniile sale, și clarinetul în partea a treia), o lucrare în afara formelor tradiționale.

La acestea se adaugă, *Pematnik Lidicim* (Monument pentru Lidice, 1943) – o lucrare scrisă sub impresia profundă produsă asupra compozitorului de bestialitățile fascismului în Cehoslovacia, de distrugerea totală a satului Lidice –, *Suita de jazz* (1928), *Simfonia concertantă pentru două orchestre* (1930), *Trei ricercari* (1938), *Simfonieta giocosa pentru pian și orchestră de cameră* (1940) – lucrări neo-baroce în care Martinu demonstrează o deplină stăpânire și integrare stilistică –, *Tanderbolt P. 47* – un scherzo, o descriere simfonică a urbanismului contemporan – *Simfonieta La Jolla* (1950), pentru pian și orchestră de cameră –, o lucrare de factură clasică vieneză – *Fresky, Pieiro della Franceska* (1955) – o compoziție programatică în trei părți, cu sensuri descriptive, într-un limbaj impresionist, expresie a profundeii impresii pe care a simțit-o Martinu vizitând catedrala San Francesco din Arezzo – *Paraboly* (1959) – trei parabole (despre sculptură, grădină și mare), cu epigrafe la primele două de Saint-Exupery și la a treia de Georges Neveux, o fantezie simfonică liberă, improvizatorică, foarte apropiată ca stil de *Bolero*ul lui Ravel – ș.a.

Un loc important în creația lui Martinu îl ocupă concertul instrumental, cu sau fără solist, de care s-a simțit atras mai ales în perioada franceză (1921–1941) și americană (1941–1953). Debutul a fost marcat la Paris, când a compus *Concertino pentru violoncel și pian*, cu acompaniament de suflători și percuție (1924), căruia i-a adăugat ulterior 5 concerte pentru pian și orchestră (1925, 1934, 1948, 1956 și 1957, primele trei de factură neoclasică, al patrulea, cu subtitlul *Incantații* și al cincilea *Fantezie concertantă*, un *Concert pentru două*

piane și orchestră (1943), un *Concert pentru hapsicord și orchestră de cameră* (1935), un *Concert pentru vioară și orchestră* (1943), o *Suită concertantă pentru vioară și orchestră* (1937), două *Concerte pentru violoncel și orchestră* (1930 și 1945), un *Concert pentru oboi și orchestră mică* (1955), un *Concert pentru flaut și vioară* cu acompaniament de orchestră de cameră (1936), *Concerto grosso* (1937), *Dublul concert pentru două orchestre de coarde, pian și timpani* (1938) – una dintre cele mai apreciate lucrări concertante ale compozitorului, o arhitectură tripartită (*Poco allegro, Largo, Allegro*) cu un emoționant coral în partea a doua, readus în finalul părții a treia, care rememorează teme din partea întâi –, plus alte lucrări de factură concertantă, cu instrumente soliste reunite în grupuri eterogene. Și în creația de concerte, Martinu menține factura neoclasică a arhitecturilor, a limbajului și expresiei lirico-dramatică, rămânând în imediata apropiere a stilului clasico-romantic german, de tip Bach, Beethoven și Brahms.

Bogată și interesantă este și creația instrumentală și de cameră a lui Martinu, din care se desprind cele patru sonate (1926, 1929, 1931, 1944), *Cinci strofe de madrigal* și *Rapsodia cehă* pentru vioară și pian, *Variațiunile pe o temă de Rossini*, *Variațiunile pe o temă slovacă* și cele trei *Sonate pentru flaut și pian* (1945), *Sonata pentru violă și pian* (1955), *Sonata pentru clarinet și pian* (1956), *Sonatina pentru trompetă și pian* (1956), cele 7 *Cvartete* de coarde (1918, 1925, 1929, 1937, 1938, 1946, 1947), *Cvartetul pentru pian* (1942), cele 2 *Cvintete cu pian* (1934, 1944), cele 2 *Sextete* (1932, 1929), cele 2 *Nonete* (1927 și 1929), al doilea fiind unul dintre cele mai de seamă realizări ale acestei perioade, remarcabil prin măiestria scriiturii, prin modalitățile proprii de tratare a ansamblului instrumental, cele 4 *Serenade* (1932, 1932, 1932, 1951) în diverse combinații instrumentale ș.a.

La acestea se adaugă numeroasele compoziții, pentru voce și pian – *Cântec slovac* (1920), *Trei cântece pe versuri de G. Apollinaire* (1930) – și pentru voce și orchestră – *Novy Spalicek* (1942), cântece pe versuri moravc, *Rapsodia cehă* (1918) pentru bariton și orchestră, *Messa câmpului de luptă* și *Ghilgameș* (1955) –, oratorii pentru soliști, cor mixt și orchestră ș.a.

Și un alt capitol important al preocupărilor lui Martinu: creația pentru scenă, gen în care s-a afirmat compunând cu o mare dezinvoltură, de-a lungul vieții sale realizând 13 balete și 16 opere (din care 4 pentru radio și televiziune), toate pe libretele proprii.

Dintre acestea, *Iștar* (1922), balet în trei acte după un subiect mitologic babilonian, a fost creat la Praga și a atras atenția prin lirismul muzicii de factură diatonică. Celelalte, în majoritatea lor, au fost scrise la Paris în ambianța artistică de după anul 1920, dominată de Stravinski și Diaghilev, Grupul celor șase și Cocteau, de Braque și Picasso, de Fitzgerald și Hemingway.

Astfel, numai într-un singur an, 1925, Martinu a creat patru balete într-un act (*Revolta* - un balet scheci, *Revista de bucate*, *Ne întoarcem* și *Zborul amețitor*) și prima sa operă, *Soldatul și dansatoarea*, după comedia antică *Soldatul fanfaron* de Plaut.

Foarte bogată în creații, perioada de după 1930 înscrie câteva realizări de excepție ale lui Martinu, între ele aflându-se baletele: *Șah la rege* (1930) după romanul lui Andre Kerua, *Spalicek* (Cartea de cântece, 1932), *Opinia pariziană* (1925) și operele: *Legende despre Maria* (1933), o operă în patru acte, gândită în spiritul dramei liturgice, *Teatrul suburban* (1936), cu subtitlul pe partitură „*Commedia dell'arte*” și *Julietta* (1937).

Următoarele două, *Vocea pădurii* și *Comedia pe pod* (1935) sunt primele din cele patru opere scrise pentru radio și televiziune.

În centrul creației acestei perioade stă *Julietta* sau *Cheia visurilor*, o operă în trei acte după piesa suprarealistă cu același nume de Georges Neveux, un poem închinat dragostei și eternei aspirații a omului spre fericire. O operă foarte apropiată ca expresie și realizare muzicală de stilul impresionist al operelor *Pelleas și Melisande* de Debussy și *Castelul prințului Barbă albastră* de Bartok, în care se amestecă atât elemente tradiționale, impresioniste, cât și naționale cehe.

În America, Martinu a compus baletul *Spânzuratul* (1948) pentru dansatoarea Martha Graham și operele: *De ce trăiesc oamenii* (1952), după o poveste de Lev Tolstoi, și *Căsătoria* (1952), după Gogol, o operă în care se folosește ritmuri de polcă.

În ultima perioadă a vieții (1953–1959), în Europa, (Italia și Elveția) Martinu mai creează operele: *Plângerea împotriva unui necunoscut* (1953) după piesa lui Georges Neveux, *Mirandolina* (1954) după piesa *Hangița* de Goldoni, o operă de factură neoclasică, o comedie captivantă, *Pasiunea greacă* (1958), o dramă muzicală, după nuvela *Hristos răstignit din nou* de Nikis Kazantzakis și *Ariadna* (1958) ultima sa operă, o operă într-un act după piesa *Călătoria lui Tezeu* tot de Georges Neveux, o operă scrisă în spiritul operei italiene de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea.

Amplă și cuprinzătoare în planul genurilor muzicale, realizată într-un larg evantai stilistic, cu elemente neoclasiche, impresioniste și naționale cehe, creația lui Martinu se înscrie în istoria muzicii secolului XX ca o contribuție ceată remarcabilă, demnă de prețuirea contemporanilor și a posterității.

ALOIS HABA (1893–1973)

Alături de Janáček și Martinu, Alois Haba²⁴² rămâne una dintre marile prezențe ale muzicii cehoslovace, lexicoanele, cărțile și eseurile de muzică modernă situându-l în rândul clasicilor avangardei contemporane, în imediata

²⁴² Alois Haba s-a născut la 21 iunie 1893 la Vizovics, în Moravia estică. A urmat școala normală devenind învățător. Pasionat de muzică din copilărie, între 1914–1915 studiază la

apropriere a lui Feruccio Busoni, iar numele său urmat de epitetul „experimentator în compoziția cu microintervale”, apare ori de câte ori cineva se referă la tendințele de lărgire și amplificare a materialului sonor folosit în compoziția muzicală, fără a-i releva și celelalte ipostaze ale personalității sale complexe de autentic creator, pedagog și teoretician al fenomenului muzical. Căci, înainte de toate, Haba este un compozitor îndrăzneț, de aleasă distincție și rafinament, un muzician deschis la nou, ce a militat pentru orientarea modernă a muzicii cehoslovace și edificarea ei pe fundamentele moderne ale muzicii mondiale.

Având relevanța folclorului și a cântecului popular morav, înzestrat cu un auz muzical și cu o acuitate auditivă ieșite din comun, Haba sesizează, încă din copilărie, că la cântăreții populari unele intervale sunt fie mai mari fie mai mici decât cele „normale”, astfel că în gândul său se naște ideea compoziției cu microintervale.

Sub acest impuls părăsește cariera de institutor și se consacră compoziției muzicale studiind, mai întâi, la Conservatorul din Praga între 1914–1915 cu Viteslav Novak, unde începe deja să elaboreze teoria sa cu privire la muzica cu microintervale, apoi la Viena, între 1918–1920, cu Franz Schrecker și la Berlin între 1920–1923, unde intră în contact cu cercul lui Busoni și cu gândirea atonală schönbergiană, întărindu-și convingerile și devenind tot mai sigur în acțiunile sale înnoitoare. Căci, spre deosebire de Busoni și Schönberg, care își fundamentează teoriile pe speculații acustice, Haba pornește de la intonațiile cântecului popular morav. El se sprijină apoi pe teoria reflexelor a lui Pavlov și consideră sentimentul tonal, ca un reflex condiționat, astfel că „atonalitatea” îi apare ca un fapt „pozitiv”, devenind treptat, adevărata sa profesie de credință. De asemeni, sistemul său microintervalic se bazează pe principiul evoluției moderne a muzicii modale și are o fundamentare melodică, armonică și polifonică.

Pe aceste temeiuri, Haba procedează la crearea primei sale lucrări cu microintervale, *Cvartetul de coarde Nr. 2, opus 7* (1921), o lucrare în sferturi de ton, pentru a cărei realizare inventează semne de alterație noi, corespunzătoare, menite să împartă tonul în patru părți egale, rezultând, astfel, în intervalul unei game, 24 de sferturi de ton, ce vin să îmbogățească melodia în expresie, armonie în culoare și polifonia în combinații și țesături contrapunctice, Haba fiind primul compozitor care a realizat mari lucrări armonice și polifonice în care microintervalul este tratat ca element constitutiv.

Conservatorul din Praga cu Viteslav Novak, apoi între 1918–1920 la Viena cu Franz Schrecker și la Berlin, între 1920–1923. Reîntors la Praga, în 1923 pune bazele unei clase de compoziție în micro-intervale, care, după al doilea război mondial (în 1945), este transferată la Academia de arte muzicale din Praga. S-a remarcat printr-o bogată activitate de compozitor, teoretician, pedagog și organizator al vieții muzicale, ca secretar al secțiunii cehe a Societății internaționale a muzicii contemporane, ca fondator (1945) al Sindicatului compozitorilor cehoslovaci, Președinte al Societății drepturilor de autor și director între 1945–1948 al operei „9 Mai”, astăzi „Smetana”. Apreciat în străinătate mai ales de națiunile orientale (Congresul muzicii în sfert de ton, Cairo 1932 și Liban 1957). Haba moare la 18 noiembrie 1973, la Praga.

După *Cvartetul de coarde, opus 7*, Haba își lărgeste sfera preocupărilor și încurajat de autoritățile cehoslovace care îl numesc în anul 1923 profesor la Conservatorul din Praga, creând o clasă specială de compoziție în micro-intervale, care, în anul 1945, a fost transferată la Academia de Arte muzicale, procedează la împărțirea tonului în trei, cinci, șase și chiar douăsprezece părți egale.

Tot acum Haba își publică principalele lucrări teoretice: *Bazele armonice ale sistemului în sferturi de ton* (Prag, 1922), *Despre psihologia creație muzicale* (Praga și Viena, 1923) și *Noua știință a sistemului armonic, diatonic, cromatic, în sfert, treime, șesime și douăsprezecime de ton* (Leipzig 1927).

Descoperirilor sale, Haba le dă sens în compoziții ample, astfel că, în perioada care a urmat anului 1923, a înscris noi și însemnate realizări, în majoritatea lor în domeniul muzicii de cameră, dar și în genul muzicii simfonice și de operă, însumând 103 lucrări (în majoritate de cameră), din care 16 sunt cvartete de coarde, 20 suite instrumentale (pentru pian și pentru diverse instrumente solo sau cu acompaniament de pian), 15 sunt fantezii (pentru pian și alte instrumente), 5 lucrări simfonice și concertante, 3 opere, la care se adaugă numeroase melodii pentru voce și pian, coruri, ș.a.

Dintre acestea, unele sunt scrise în sistemul diatonic-cromatic, ca de pildă *Cvartetele* Nr. 1, 7, 8, 9, 13 și 15, cele patru *Nonette* (op. 40, 41, 82 și 95), *Cvartetul pentru patru tromboni*, *Sonata pentru pian, opus 3*, *Toccata quasi una fantasia, opus 38*, *Te deum, fantezie și fugă după HABA pentru orgă, opus 75*, *Simfonia I, opus 30* (1948), *Fantezia simfonică pentru clarinet și orchestră, opus 8*, *Fantezia Cesta Zivota* (Drumul vieții), opus 46, *Valasska suita* (Suita valahă), *Concertul pentru vioară și orchestră* și *Concertul pentru violă și orchestră*, *Jurnal de zi pentru recitator și cvartet de coarde, opus 101*, opera *Nova Zeme, opus 47* (Pământul nou).

Altele conțin sfertul de ton, ca de pildă: *Cvartetele* Nr. 2, 3, 4, 6, 12 și 14, *Fanteziile* pentru violoncel, opus 18; pentru violoncel și pian, opus 33; pentru pian, opus 17, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 și 89; *Suitele* pentru clarinet și pian, opus 24; chitară, opus 54 și opus 63; trompetă și trombon, opus 56; pentru 4 tromboane, opus 72; *Sonata* pentru pian, opus 62; suitele pentru pian, opus 10, 11, 16, 22, 23 și 38; coruri, lieduri, operă *Matka* (Mama).

Altele conțin șesimea de ton, ca de pildă: *Cvartetele* nr. 5, 10 și 11; 6 piese pentru armoniu, opus 37; *Duo pentru două viori*, opus 49; *Suita pentru violoncel solo, opus 85*; opera *Prijd kralovstvi Tve* (Vine împărăția ta) opus 50.

Altele conțin cincimi de ton, ca de pildă *Cvartetul* Nr. 16, opus 98 (1967), toate lucrările indiferent de sistem, fiind scrise cu aceeași pasiune și dorință de a realiza ceva deosebit.

Dintre acestea, au reținut atenția: opera *Matka* (Mama, 1930), în zece tablouri, prima operă în sferturi de ton, prezentată în primă audiție în anul 1931 la München și abia după 16 ani, în 1947, la Praga; *Nonetul* Nr. 1, opus 40 (1931) pentru flaut, oboi, clarinet, corn, fagot, vioară, violă, violoncel și contrabas, într-o singură parte cu șase mișcări contrastante (*Allegro moderato*, *Allegro agitato*, *Meno mosso cantabile*, *Allegro scherzando-Presto*, *Andante cantabile*, *Allegro*

vivace), o lucrare în sistemul diatonic-cromatic, atematică, fără repetarea și varierea ideilor melodice dar cu ritmuri de dans popular ceh (*Furiant*); *Cvartetul nr. 7, opus 73* (1951) o lucrare tripartită (*Allegro risoluto, Andante cantabile, Allegro agitato*) în sistemul diatonic, o arhitectură liberă, cu teme de cântece populare, mai ales în partea a doua, o lucrare în care compozitorul traversează o regenerare artistică remarcabilă, manifestată în melodie, care devine mai expresivă prin întrebuințarea elementelor de cântec popular morav, asimilat într-o manieră foarte personală, în întoarcerea la caracterul modal și tonal, utilizând numeroase armonii consonante, în efortul pentru comprehensibilitatea efectivă; *Nonetul nr. 3, opus 82* (1953), tot în semitonuri, alcătuit din patru părți (*Allegro-Moderato risoluto, Vivace, Andante cantabile, Allegro energico agitato*), foarte apropiat de melodică cântecelor morave, foarte simplu și clar în limbajul armonic, de o construcție liberă în planul orchestral și de asemenea toate lucrările simfonice, realizate în stilul tonal-cromatic. Prin creația sa, prin cercetările sale, Haba se situează în rândul celor mai originali exploratori și inventatori din lumea muzicii contemporane. Pentru că, dacă muzica cehă se implică azi în contrapunctul european modern, aceasta o datorează în mare măsură și uriașului efort de recuperare împlinit de Alois Haba.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

„Conservatorul Europei” sau „cea mai muzicală țară din Europa după Italia”, cum a numit-o acum 200 de ani Charles Barney, Cehia – prin cei trei principali reprezentanți ai săi Janacek, Martinu și Haba – continuă să se situeze și în prima jumătate a secolului al XX-lea în rândul țărilor cu cele mai originale culturi muzicale, dezvoltându-se și afirmându-se în marele concert universal al muzicii contemporane.

Strânși legați de tradițiile muzicii culte și cultice cehe ce vin din secolele anterioare, Janacek, Martinu și Haba își iau zborul și avântul creațiilor lor de pe solul mănos și fertil al folclorului cehoslovac, pe care fiecare îl privește, îl studiază și îl întrebuințează în creații diferite, în funcție de personalitatea artistică a fiecăruia și de concepțiile estetice, filozofice, de impactul cu creația universală, de convingerile social-filozofice ale fiecăruia.

Astfel, Leoš Janáček este fascinat de la început de creațiile populare, pe care le culege, le cercetează, le sistematizează, le prelucrează și le restituie, publicându-le. Este un mare folclorist ce poate sta alături de Bartok și Brăiloiu, dar și un foarte fin și rafinat observator al particularităților naționale ale muzicii cehe, ale limbajului vorbit ceh. Pe aceste baze el își alcătuiește limbajul muzical. Pornind de la muzicalitatea limbajului vorbit, Janacek desprinde melodii, ritmuri,

armonii și polifonii noi, pe care le tratează de o manieră aparte, muzica sa având contur, culoare și expresie unică, inconfundabile.

Această activitate de „extragere” a melodiei din vorbire l-a condus pe Janacek la crearea unei muzicii cvasi-atematice, în care melodiile nu mai au conturul și funcția clasico-romantică, astfel că discursul muzical la el este alcătuit dintr-o succesiune de motive „cusute cap la cap” ce se leagă firesc și curgător, unele fiind repetate de mai multe ori, identic sau modificate, în felul acesta edificându-se macrostructurile sale muzicale.

Tot studierea folclorului l-a condus pe Janacek la făurirea unui limbaj armonic propriu și individual, bazat nu pe funcțiile armonice tonale, ci pe cele modale, colorate cu observațiile lui Helmholtz asupra fenomenelor fizice, sonore.

Acestea conferă muzicii lui Janacek inedit și spontanitate, frapează și rețin atenția, înscriindu-se ca particularități semantice, adevărate contribuții la îmbogățirea conceptului melodic, armonic și arhitectural contemporan.

Spre deosebire de Janacek, Martinu este mult mai apropiat de tradiția clasico-romantică națională și europeană. Dacă ar fi să-i găsim un părinte spiritual, atunci acesta este Dvorak, pentru a cărui creație a manifestat admirație și interes deosebit; dar nu se oprește aici. Ca și Janacek, Martinu se entuziasmează de folclorul ceh, are un adevărat cult pentru creația populară moravă, dar natura sa îl predispune și îl îndeamnă la zborul spre alte țărâmurii mai apropiate de simțirea și gândirea estetică europeană, în special de cea franceză, caracteristică primelor decenii ale secolului nostru. Martinu este, de fapt, un neoclasic-romantic, foarte apropiat de spiritul grupului „Celor 6” francezi, de cel al lui Prokofiev și Stravinski, pe care îl mariază cu folclorul ceh, în felul acesta creația sa, bogată și numeroasă, având totdeauna acel farmec conferit de specificul național.

În timp ce Haba – pornind de pe aceeași rampă a folclorului morav-experimentează, investighează și creează o muzică de factură microintervalică, într-o mare varietate de forme și genuri muzicale, originală în alcătuirile melodice, armonice, polifonice și ritmice, o muzică tematică și atematică, într-o concepție nouă, deschizătoare de noi trasee stilistice în componistica mondială din cea de a doua jumătate a secolului nostru.

LISTA **PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR** **CEHI ȘI SLOVACI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX-lea**

JANÁČEK Leoš (1854– 1928)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
–	<i>Suita</i> pentru orchestră de coardă	1877
–	<i>Idila</i> pentru orchestră de coarde	1877
–	<i>Romanța</i> pentru vioară și pian	1879
–	<i>Dumká</i> pentru vioară și pian	1880
–	<i>Patru coruri bărbățești</i> pe versuri populare	1885
–	<i>Sarka</i> , operă pe un libret de J. Zeyer	1888
–	<i>Micile regine</i> , cântece populare pentru voce și pian	1889
–	<i>Dansuri hanace</i> , pentru pian la două și la patru mâini (în variantă și pentru orchestră)	1890
–	<i>Dansurile lahilor</i> , pentru orchestră	1890
–	<i>Serenada</i> pentru orchestră	1891
–	<i>Rákos Rakoczy</i> , tablou scenic morav într-un act	1891
–	<i>Început de roman</i> , operă într-un act după Gabriela Preissova	1891
–	<i>Dansuri naționale din Moravia</i> , pentru pian	1893
–	<i>Doamne, ai milă de noi !</i> cantată pentru soliști, două coruri mixte, orgă, harpe, trompete, tromboni și tube	1896
–	<i>13 cântece</i> cu acompaniament de pian	1898
–	<i>Kolo</i> , dans sârbesc, pentru orchestră	1899
–	<i>53 de cântece</i> cu acompaniament de pian	1901
–	<i>Fiica adoptivă</i> (Jenufa), operă în trei acte după drama populară moravă de G. Preissova	1903
–	<i>Destin</i> , operă romanțată în trei tablouri, după un text de Fedora Bartos	1904
–	<i>„I. X. 1905”</i> sonată pentru pian	1905
–	<i>Tatăl nostru</i> , cantată	1906
–	<i>Pe șantierul mărăcinos</i> , 15 piese pentru pian	1908
–	<i>Maestrul de școală Halftar</i> , cor bărbătesc (versuri de Petr Bezruc)	1908
–	<i>Marycka Magdanova</i> , cor bărbătesc (versuri de Petr Bezruc)	1908
–	<i>Poveste</i> pentru violoncel și pian	1910
–	<i>Copilul lăutarului</i> , fabulă simfonică după un text de Svatopluk Cech	1912
–	<i>Cântece din Hradcany</i> , trei coruri pentru femei (pe texte de Fr. S. Procháška) cu acompaniament de flaut și harpă	1916

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
–	<i>Călătoriile domnului Broucek</i> , operă în trei părți și patru acte după povestirile lui Svatopluk Cech	1917
–	<i>Taras Bulba</i> , rapsodie simfonică, după N. Gogol	1918
–	<i>8 cântece sileziene</i> , cu acompaniament de pian	1918
–	<i>Carnetul unui dispărut</i> , pentru alto, tenor, trei voci de femei și pian	1919
–	<i>Balada Blanickului</i> , poem simfonic după un text de J. Vrohlicky	1920
–	<i>Sonata pentru vioară și pian, nr. 3</i>	1921
–	<i>Katia Kabanova</i> „, operă în trei acte după N. A. Ostrovski	1922
–	<i>15 cântece populare morave</i> , cu acompaniament de pian	1922
–	<i>Vulpișoara cea isteasă</i> , operă în trei acte, după o povestire de R. Tésnohlídek	1923
–	<i>Cvartet de coarde nr. 1</i>	1923
–	<i>Tinerețe</i> , sextet pentru suflători	1924
–	<i>Cazul Makropoulos</i> , operă în trei acte (după o povestire de Karel Capek)	1925
–	<i>Concertino</i> , pentru pian și orchestră de cameră	1925
–	<i>Capricio pentru pian</i> (mâna stângă) și ansamblu de cameră	1926
–	<i>Simfonieta</i> , pentru orchestră mare	1926
–	<i>Messa glagolică</i> , pentru soliști, cor mixt, orchestră și orgă	1926
–	<i>Dictoane</i> , (18) pe texte populare pentru nouă voci și ansamblu de cameră	1927
–	<i>Din casa morților</i> , operă în trei acte, după romanul lui Feodor Dostoevski	1928
–	<i>Cvartet de coarde Nr. 2</i> „Scrisori intime”	1928

BOHUSLAV Martinu (1890 – 1959)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
–	<i>Nipponari</i> , cântece pentru voce de femeie și orchestră	1908
–	<i>Noaptea</i> , balet	1914
–	<i>Balada</i> , pentru orchestră	1915
–	<i>Cvartet de coarde Nr. 1</i>	1918
–	<i>Nopți magice</i> , trei cântece pentru soprană și orchestră	1918
–	<i>Rapsodia cehă</i> , pentru bariton, cor mixt și orchestră (versuri populare)	1918
–	<i>Cântece slovace</i> , pentru voce și pian	1920
–	<i>Istar</i> , balet pe o temă babiloniană	1922
–	<i>Cel mai tare om din lume</i> , balet pe un libret de R. Martinu	1922
–	<i>Trio nr. 1</i> pentru vioară, violă și violoncel	1923
–	<i>Polocas</i> (Repriza), pentru orchestră	1924
–	<i>Concertino</i> pentru violoncel, pian, instrumente de suflat și percuție	1924
–	<i>Revolta</i> , balet, pe un libret de R. Martinu	1925
–	<i>Nonett</i> , pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, vioară, violoncel și pian	1925

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
—	<i>Cvartet de coarde Nr. 2</i>	1925
—	<i>Concert nr. 1</i> pentru pian și orchestră	1925
—	<i>La Bagarre</i> (Învălmășeala), piesă simfonică	1926
—	<i>Divertissement</i> pentru pian (mâna stângă) și orchestră de cameră	1926
—	<i>Sonata pentru pian și vioară în re minor</i>	1926
—	<i>Cvintet de coarde</i> , pentru 2 viori, 2 viole și violoncel	1927
—	<i>Soldatul și dansatoarea</i> , operă pe un libret de J. L. Budin	1927
—	<i>Zbor uluitor</i> , balet pe un libret de compozitor	1927
—	<i>Cartea de bucate</i> , balet pe un libret de compozitor	1927
—	<i>Suita de jazz</i>	1928
—	<i>Rapsodia pentru orchestră</i>	1928
—	<i>Sextet</i> pentru pian, flaut, oboi, clarinet și 2 fagoturi	1929
—	<i>Trei dorințe sau vicisitudinile vieții</i> , operă pe un libret de G. Ribemont Dessaignes	1929
—	<i>Duminica binefacerilor</i> , operă pe un libret de G. Ribemont Dessaignes	1929
—	<i>Cvartet de coarde nr. 3</i>	1929
—	<i>Concert pentru violoncel și orchestră de cameră</i>	1930
—	<i>Cvintet</i> pentru suflători	1930
—	<i>Trei cântece</i> pentru voce și pian pe versuri de G. Apollinaire	1930
—	<i>Șah la rege</i> , balet, pe un libret de compozitor	1930
—	<i>Sonata nr. 2 pentru vioară și pian</i>	1931
—	<i>Cvartet de coarde, cu orchestră</i>	1931
—	<i>Simfonia concertantă</i> pentru două orchestre	1932
—	<i>Sonata nr. 2</i> pentru două viori și pian	1932
—	<i>Sextet de coarde</i> (2 viori, 2 viole, 2 violoncele)	1932
—	<i>Spalicek</i> (Carte de cântece), balet, pe un libret de compozitor	1932
—	<i>Concertino pentru trio</i> , cu pian și orchestră de coarde	1933
—	<i>Legendele Mariei</i> , operă în ciclu de patru piese	1934
—	<i>Invențiuni</i> , pentru orchestră	1934
—	<i>Concert nr. 2</i> pentru pian și orchestră	1934
—	<i>Trio nr. 2</i> pentru vioară, violă și violoncel	1934
—	<i>Judecata pariziană</i> , balet pe un libret de compozitor	1934
—	<i>Comedie pe pod</i> , operă radiofonică pe un libret de compozitor după V. K. Kliopera	1935
—	<i>Teatrul suburban</i> , operă pe un libret de compozitor	1936
—	<i>Sonata pentru flaut, vioară și pian</i>	1936
—	<i>Vocea pădurii</i> , operă radiofonică, libret de Vitezslav Nezval	1936
—	<i>Concert</i> pentru flaut, vioară și orchestră de cameră	1936
—	<i>Duet concertant</i> pentru două viori și orchestră	1937
—	<i>Patru madrigale</i> pentru oboi, clarinet și fagot	1937
—	<i>Cvartet de coarde nr. 4</i>	1937
—	<i>Alexandru în dublă ipostază</i> , operă pe un libret de André Wurmser	1937
—	<i>Julietta sau Cheia viselor</i> , operă pe un libret de compozitor, după G. Noveux	1937
—	<i>Concerto grosso</i> , pentru orchestră	1938
—	<i>Trei ricercari</i> , pentru orchestră	1938
—	<i>Concert nr. 2</i> pentru două orchestre de coarde, pian și timpani	1938
—	<i>Concertino</i> , pentru pian și orchestră	1938
—	<i>Cvartet de coarde nr. 5</i>	1938

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
–	<i>Messa câmpului de luptă</i> , pentru solist, cor și orchestră	1939
–	<i>Sonata nr. 1</i> pentru violoncel și pian	1939
–	<i>Sonata de cameră</i> , pentru violoncel și orchestră de cameră	1940
–	<i>Simfonieta giocosa</i> , pentru pian și orchestră de cameră	1940
–	<i>Sonata nr. 2</i> pentru violoncel și pian	1941
–	<i>Concerto da camera</i> , pentru vioară, pian, timpan, instrumente de percuție și orchestră de coarde	1941
–	<i>Simfonia I</i>	1942
–	<i>Cvartet nr. 1</i> cu pian	1942
–	<i>Sonata madrigal</i> , pentru flaut, vioară și pian	1942
–	<i>Concertul pentru două pianе și orchestră</i>	1943
–	<i>Concert pentru vioară și orchestră</i>	1943
–	<i>Simfonia a II-a</i>	1943
–	<i>Monument pentru Lidice</i> , pentru orchestră	1943
–	<i>Simfonia a III-a</i>	1944
–	<i>Cvintet nr. 2</i> pentru cvartet de coarde și pian	1944
–	<i>Sonata Madrigal, în Fa</i> , pentru flaut, violoncel și pian	1944
–	<i>Sonata nr. 3</i> pentru vioară și pian	1944
–	<i>Simfonia a IV-a</i>	1945
–	<i>Tanderbolt P. 47</i> , pentru orchestră	1945
–	<i>Rapsodia cehă</i> , pentru vioară și pian	1945
–	<i>Simfonia a V-a</i>	1946
–	<i>Cvartet de coarde nr. 6</i>	1946
–	<i>Toccata și 2 canzone</i> , pentru orchestră	1946
–	<i>Trei madrigale</i> , pentru vioară și violă (Duet nr. 1)	1947
–	<i>Cvartet de coarde nr. 7</i> (Concerto da camera)	1947
–	<i>Cvartet pentru oboi, vioară, violoncel și pian</i>	1947
–	<i>Concert nr. 3</i> pentru pian și orchestră	1948
–	<i>Simfonia concertantă</i> , pentru vioară, oboi, fagot, violoncel și orchestră de cameră cu pian	1949
–	<i>Simfonieta La Jolla</i> , pentru pian și orchestră de cameră	1950
–	<i>Concert pentru 2 viori și orchestră</i>	1950
–	<i>Trio nr. 2</i> pentru vioară, violoncel și pian	1950
–	<i>Duet nr. 2</i> pentru vioară și violă	1950
–	<i>Trio nr. 3</i> pentru vioară, violoncel și pian	1951
–	<i>Căsătoria</i> , operă pentru radio, libret de compozitor după Gogol	1952
–	<i>Sonata nr. 3</i> pentru violoncel și pian	1952
–	<i>Concert-rapsodie</i> pentru alto și orchestră	1953
–	<i>Simfonia a VI-a</i> (Simfonia fantezie)	1953
–	<i>Concert pentru vioară, pian și orchestră</i>	1953
–	<i>Plângere împotriva unui necunoscut</i> , operă pe un libret de compozitor după G. Neveux	1954
–	<i>Mirandolina</i> , operă pe un libret de compozitor după Goldoni	1954
–	<i>Sonata nr. 1</i> pentru pian	1955
–	<i>Fresce. Pierrot de la Francesca</i> , pentru orchestră	1955
–	<i>Concert pentru oboi și orchestră</i>	1955
–	<i>Sonata pentru violă și pian</i>	1955
–	<i>Ghilgameș</i> , oratoriu pentru soliști, cor și orchestră	1956
–	<i>Concert nr. 4</i> pentru pian și orchestră (Incantații)	1957
–	<i>Fantezia concertantă</i> pentru pian și orchestră	

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
–	<i>Pasiunea greacă</i> , operă pe un libret de compozitor după Nikos Kazantzakis	1958
–	<i>Ariadna</i> , operă pe un libret de compozitor după G. Neveux	1958
–	<i>Parabole</i> , pentru orchestră	1958
–	<i>Trei stampe</i> , pentru orchestră	1958
–	<i>Nonet</i> , pentru vioară, violă, violoncel, contrabas, flaut, oboi, clarinet, fagot și corn	1959
–	<i>Patru madrigale</i> pentru cor de femei	1959
–	<i>Proorociile lui Isaia</i> , oratoriu pentru soliști, cor și orchestră	1959
	La acestea se adaugă numeroase piese pentru pian, pentru diferite instrumente cu sau fără pian, melodii pentru voce și pian, coruri etc.	

HABA Alois (1893 – 1973)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
3	<i>Sonata pentru pian</i>	1919
4	<i>Cvartet de coarde nr. 1</i> (diatonic-cromatic)	1920
7	<i>Cvartet de coarde nr. 2</i> (în sfert de ton)	1921
8	<i>Fantezia simfonică</i> pentru clarinet și orchestră (diat. cr.)	1921
12	<i>Cvartet de coarde nr. 3</i> (în sferturi de ton)	1922
14	<i>Cvartet de coarde nr. 4</i> (în sferturi de ton)	1922
15	<i>Cvartet de coarde nr. 5</i> (în șesimi de ton)	1923
16	<i>Suita pentru pian</i> (în sferturi de ton)	1923
17-21	<i>Fantezii pentru pian</i> (în sferturi de ton)	1924
24	<i>Suita pentru clarinet și pian</i> (în sferturi de ton)	1925
25-31	<i>Fantezii pentru pian</i> (în sferturi de ton)	1926
32	<i>Fantezii pentru violă și pian</i> (în sferturi de ton)	1927
33	<i>Fantezie pentru violoncel și pian</i> (în sferturi de ton)	1928
35	<i>Mama</i> , operă (în sferturi de ton)	1930
37	<i>6 piese pentru armoniu</i> (în șesimi de ton)	1930
38	<i>Toccata quassi una fantasia</i> (diatonic cromatic)	1931
39	<i>4 dansuri moderne</i> , pentru pian (diatonic cromatic)	1931
40	<i>Nonet nr. 1</i> (diatonic cromatic)	1931
41	<i>Nonet nr. 2</i> (diatonic cromatic)	1931
46	<i>Drumul vieții</i> , fantezie simfonică (diatonică-cromatică)	1934
47	<i>Pământ nou</i> , operă, (diatonic cromatic)	1936
49	<i>Duo pentru două viori</i> (în șesimi de ton)	1937
50	<i>Vine iarăși împărăția ta</i> , operă (în șesimi de ton)	1942
54	<i>Suita pentru clarinet</i> (în sfert de ton)	1943
55	<i>Suita pentru clarinet solo</i> (în sferturi de ton)	1943
56	<i>Suita pentru trompetă și trombon</i> (în sferturi de ton)	1943
62	<i>Sonata pentru pian</i> (în sferturi de ton)	1945

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
63	<i>Suita pentru chitară</i> (în sferturi de ton)	1946
70	<i>Cvartet de coarde nr. 6</i> (în sferturi de ton)	1950
72	<i>Suita pentru 4 tromboane</i> (în sferturi de ton)	1950
73	<i>Cvartet de coarde nr. 7</i> (diatonic cromatic.)	1951
75	<i>Te deum, fantezie și fugă pe teme HABA, pentru orgă</i> (diatonic cromatic)	1951
76	<i>Cvartet de coarde nr. 8</i> (diatonic cromatic)	1952
77	<i>Suita valahă, pentru orchestră</i> (diat-crom.)	1952
78	<i>Sonata pentru clarinet și pian</i> (diat-crom.)	1952
79	<i>Cvartet de coarde nr. 9</i> (diatonic cromatic)	1953
80	<i>Cvartet de coarde nr. 10</i> (în șesimi de ton)	1952
82	<i>Noneta nr. 3</i> (diatonic cromatic)	1953
83	<i>Concert pentru vioară și orchestră</i> (diatonic cromatic)	1953
84	<i>Proverbe, cor de bărbai</i> (diatonic cromatic)	1956
85	<i>Suita pentru violoncel solo</i> (în șesimi de ton)	1956
86	<i>Concert pentru violă și orchestră</i> (diatonic cromatic)	1956
87	<i>Cvartet de coarde nr. 11</i> (în șesimi de ton)	1958
88	<i>Suita pentru pian</i> (în sferturi de ton)	1958
89	<i>Fantezia pentru pian</i> (în sferturi de ton)	1959
90	<i>Cvartetul de coarde nr. 12</i> (în sferturi de ton)	1960
92	<i>Cvartetul de coarde nr. 13</i> (diatonic cromatic)	1962
93	<i>Suita pentru vioară solo</i> (în sferturi de ton)	1962
94	<i>Cvartet de coarde nr. 14</i> (în sferturi de ton)	1963
95	<i>Nonett nr. 4</i> (diatonic cromatic)	1963
96	<i>Suita pentru clarinet bas</i> (diatonic cromatic)	1964
97	<i>Cvartet de coarde nr. 15</i> (diatonic cromatic)	1964
98	<i>Cvartet de coarde nr. 16</i> (în cincimi de ton)	1967
99	<i>Suita pentru saxofon</i> (diatonic cromatic)	1968
100	<i>Suita pentru clarinet bas și pian</i> (diatonic cromatic)	1969
101	<i>Jurnal de zi, pentru recitator și cvartet de coarde</i> (diatonic cromatic)	1970

La acestea se adaugă numeroase melodii pentru voce și pian, coruri și alte piese instrumentale.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Cernohorská, Milena *Leos Janáček*, Praha, 1966.
- Gavrilova, N. *Bohuslav Martinu*, „Muzîka”, Moskva, 1974.
- Haba, Alois. *Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească*. În: *Muzica* Nr. , 1957, pag. 6–10.
- Martinu, Bohuslav *Demov, hudba a ecvet*. Praha, 1966.
- Metzger, H. Klaus și *Leos Janáček*, Musik-Konzepte 7, Munchen, 1979 Riehn, Reiner.
- Mihule, Jaroslav, *Bohuslav Martinu*, Praha, 1966.
- Muller, Daniel, *Janáček*, Les Editions Rieder, Paris, 1930.
- Pandula, Dusan, *Das Porträt Alois Haba*, În: *Melos*, Zeitschrift für neue Musik, Heft I, January-Februar, 1974, pag. 17–23.
- Racek, Jan. *Leos Janáček*, Phillip Reclam Jun., Leipzig, 1926.
- Šafranek, M., *Bohuslav Martinu*, Leben und Werk, Praha, 1964.
- Šeda Jaroslav, *Leos Janáček*, Editura muzicală, București, 1961.
- Varga, Ovidiu, *Cehul Janáček și melodicitatea vorbirii materne*. În: *Orfeul moldav și alte șase mari ai secolului XX*, Editura muzicală, București, 1981.
- Vyslouzil, Jiri, *Cântecul popular în viața și opera lui Leos Janáček*. În: *Muzica*, revistă a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, Nr. 9 din 1955.

3. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ SPANIOLĂ

La începutul secolului al XX-lea, Spania nu mai este un perimetru muzical *incognito* și inexplorat, cum era odinioară, ci se bucură de faima unei țări moderne, cu o cultură muzicală națională afirmată deja în lume, continuând să se dezvolte, atrăgând atenția opiniei muzicale mondiale prin strălucirea comorilor sale folclorice relevate, în parte, în a doua jumătate a secolului trecut, mai întâi de compozitori ne-spanioli ca Glinka, Liszt, Rimski-Korsakov, Bizet, Saint-Saëns, Lalo ș.a. și, apoi, de spanioli Pedrell, Albeniz și Granados. Fiecare le-au tălmăcit în felul său propriu, relevându-le frumusețea și varietatea melodică, ritmică și armonică, expresia distinctă peninsulară, spaniolă, născută din amestecul diferitelor straturi de cultură de la cea a vechilor iliri, la cea a celților, a fenicienilor, a cartaginezilor, a grecilor, a romanilor, a vizigoților și a maurilor.

Pedrell, Albeniz și Granados, individualizați temperamental și prin limbaj, au fost primii compozitori spanioli, care, la sfârșitul secolului XX-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, au ridicat la nivel de creație profesionistă folclorul, spiritul muzicii populare spaniole, prelucrându-l în lucrări pentru pian, surprinzând pe portativele lor specificul vieții, al sensibilității și temperamentului spaniol, relevând într-o manieră romantică exaltată (Albeniz) și contemplativă (Granados) chipul Spaniei, cu al său farmec seducător.

Deci, ei au marcat începutul, astfel că, preluând formele arhetipale și genurile miniaturale ale muzicii populare, au conturat o etapă necesară în ascendența muzicii profesionale spaniole spre universalitate, tatonând și trecerea în faza superioară a transfigurării, a spiritualizării, a esențializării specificului național, al accederii lui în patrimoniul universal al valorilor. Dar destinul nu le-a hărăzit atingerea unui astfel de țel. Atât Albeniz, cât și Granados s-au stins din viață la vârste timpurii, în deplinătatea forțelor creatoare: Albeniz atunci când începuse să creeze minunatele *Azulejos*, iar Granados, după ce terminase *Goyescas*; două repere, două culmi ce conturează noua direcție de evoluție a unei muzici spaniole „în caracter popular hispanic”.

Acest „caracter popular (hispanic)” l-a sesizat însă, mai tânărul lor conațional, Manuel de Falla, pe care concepțiile teoretice ale profesorului său (Filipe Pedrell), contactul cu viața muzicală pariziană a primelor decenii ale secolului nostru și structura sa psiho-temperamentală îl predestinau a fi reprezentantul cel mai caracteristic al muzicii spaniole a primei jumătăți a secolului al XX-lea, continuând în mod firesc marea operă de înflorire a

culturii muzicale a țării sale. Așadar, și în Spania acestei perioade nu este vorba de „a doua înflorire a culturii muzicale naționale”, ci de o continuare, de o dezvoltare elevată a celei afirmate la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea.

MANUEL DE FALLA (1876–1946)

În anul 1917, la un an după dispariția lui Granados în adâncurile Mânecii, Manuel de Falla²⁴³, aflat la vârsta maturității biologice și artistice, cunoscut în lumea muzicală spaniolă și franceză, scria: „Cred, cu modestie că în cântecul popular spiritul contează mai mult decât litera; că ritmul, modalismul, intervalele melodice care determină undulațiile și cadențele sale constituie esențialul. Eu sunt împotriva muzicii care ia ca bază documentele folclorice autentice”²⁴⁴.

Își exprima, astfel, una dintre ideile estetice de care se prevalase până atunci, cristalizată în urma bogatei experiențe de compozitor, acumulată de-a lungul anilor, călăuzit de idealul formulat de „Noventayochismo” (Generația de la 1898)²⁴⁵, anume, crearea unei muzici profesioniste naționale, bazată pe sinteza hispano-universală. Experiență nu numai de compozitor, ci și de cunoscător al fenomenului muzical contemporan național spaniol și universal. Pentru că de Falla, în creația sa, nu pornește de la „începuturi” ca Albeniz și Granados, ci mai întâi îi secondează pe aceștia atât în alegerea tematicii, cât și în modalitățile de realizare profesionistă a lucrărilor, după care, apoi, se distanțează vădind o mai mare libertate în manevrarea citatului folcloric, ca punct de plecare, ca sugestie în invențiile componistice, reușind o muzică profesionistă distinctă și originală în cel mai autentic „caracter popular spaniol”, o muzică în sonorități particulare,

²⁴³ Manuel de Falla, s-a născut la Cadiz, la 23 noiembrie 1876, într-o familie de iubitori ai muzicii (mama sa cânta la pian). La 11 ani debutează ca pianist la Cadiz. La 17 ani manifestă un interes mai mare pentru muzică, îndreptându-se spre Conservatorul din Madrid, pe care îl absolvă în 1898. În 1901 devine discipolul lui Pedrell, sub îndrumarea căruia compune primele lucrări. În 1905 obține premiul I cu opera *La Vida Breve*. Dornic să se perfecționeze, călătorește la Paris (1907), unde rămâne până în 1914, având rodnice contacte cu Debussy, Ravel și Dukas. Reîntors în țară, de Falla înființează la Madrid Societatea Națională de muzică, militând pentru dezvoltarea muzicii spaniole. Cu sănătatea șubredă, compune în continuare, într-un efort de voință extraordinar. În 1939, după instaurarea fascismului, de Falla se mută în Argentina, în localitatea Villa del Lago din provincia Cordoba, apoi în 1941 în localitatea Alta Gracia unde lucrează la ultima sa lucrare *Atlantida* pe care nu o mai poate termina. Moare la Alta Gracia, la 14 noiembrie 1946, în urma unui atac de cord, fiind înmormântat provizoriu, la Cordoba, iar la 9 ianuarie 1947 în cripta catedralei din Cadizul său natal.

²⁴⁴ Manuel de Falla, În: *Musica*, Madrid, 2 iunie 1917.

²⁴⁵ Vezi: Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. II, Ed. Muzicală, 1995, pag. 393.

bazate pe formule melodico-ritmice caracteristice, pe înlănțuiri armonice mixte, în care se interferează modalul, tonalul și cromaticul, în forme și genuri de proveniență națională și universală.

CREAȚIA

Dintre toți marii reprezentanți ai culturilor muzicale naționale folclorice din prima jumătate a secolului al XX-lea, Manuel de Falla este compozitorul cu cea mai restrânsă creație muzicală, numărul relativ mic al lucrărilor sale (26) datorându-se nu atât lipsei de prolificitate, cât mai ales exigențelor cu care a compus și a publicat. Și tot prin comparație cu ceilalți reprezentanți ai culturilor muzicale naționale folclorice, se poate observa că de Falla are relevanța talentului său abia la vârsta de 17 ani, că primele sale lucrări (*Vals capriciu*, *Nocturnă* și *Serenada andaluză*) pentru pian apar la vârsta de 24 de ani și că tot acum (în 1901) își începe studiile cu Pedrell, care i-a deschis poarta împlinirilor viitoare²⁴⁶,

Deși nereprezentative, primele încercări în compoziție ale lui de Falla nu sunt lipsite de substanță muzicală, în ele întrezărindu-se inspirația folclorică andaluză, mai ales în *Serenada andaluză*, construită din structuri melodice arhaice, cu accente exotice și armonii modale cromatice.

Nereprezentativă a fost și zarzuela *Los Amores de la Inès* (Iubirile Inesei, 1902) singura reprezentată, dar fără succes, din cele cinci create de Falla, cu toate că muzica era de substanță, relevând un compozitor de talent; și tot nereprezentative au fost și *Allegro de concert pentru pian* (1902) și melodia *Tus ojillos negros* (Ochii tăi negri, 1902) pentru voce și pian.

Prima lucrare a lui de Falla, care atrage atenția autorităților artistice spaniole ale acestei perioade, este *La vida breve* (Viața scurtă, 1904–1905), o operă într-un act cu trei tablouri, pe un libret de Carlos Fernandes Shaw, scrisă pentru concursul instituit de Academia de Belle-Arte în scopul stimulării creației de operă, cu care compozitorul a obținut premiul I.

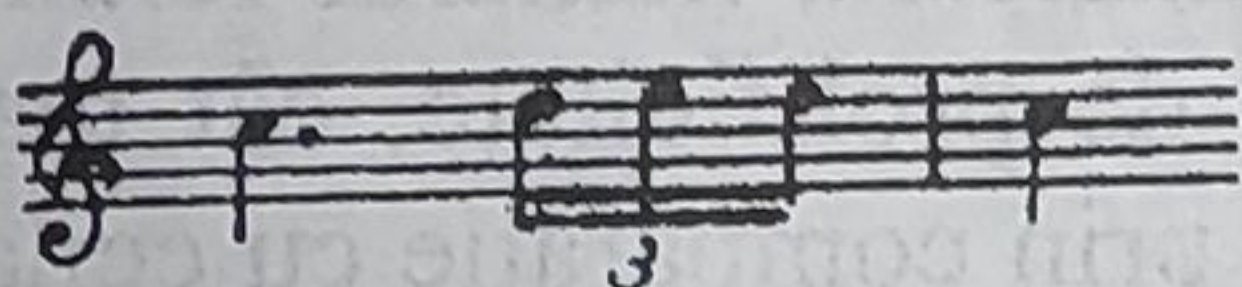
Fără a fi profund originală, opera *La vida breve* se înscrie ca primul reper stilistic în creația compozitorului, ca un mare pas înainte făcut de muzica spaniolă în aspirațiile sale spre realizarea operei naționale.

Acțiunea, desprinsă din viața simplă a gitanilor grenadieni²⁴⁷ cuprinde

²⁴⁶ „Datorită lecțiilor lui Pedrell și puternicului stimulent exercitat asupra mea de operele lui mi-am găsit drumul în artă”, scria Manuel de Falla, într-un articol intitulat *Filipe Pedrell*, publicat în *Revue Musicale* din 1 februarie 1923.

²⁴⁷ Salud, o tânără și frumoasă țigancă, îl iubește pe infidelul Paco, pe cel care, ignorând promisiunile făcute, se va căsători cu Carmela, o fată bogată. Infidelitatea morală a lui Paco continuă până în preziua nunții sale. Se întâlnește cu Salud pe care o amăgește în continuare,

numeroase elemente comune naturalismului și urmărește drama sufletească a tinerei și frumoasei țigănci Salud, sedusă și părăsită de logodnicul ei, pentru a se căsători cu altă fată mai bogată; nerezistând șocului, Salud se sinucide. O dramă pasională asemănătoare prin realismul situațiilor și modalitățile de realizare dramaturgică cu unele opere ale veriștilor italieni, determinându-i pe unii comentatori ai creației lui de Falla să-i eticheteze opera drept „o operă veristă”. Asemănătoare numai, pentru că din opera lui de Falla lipsesc scenele brutale și duritatea rezolvărilor conflictuale, evoluția evenimentelor convergând spre un final imprevizibil, dar nu de natură veristă. Acțiunea justifică în bună măsură caracterul muzicii, o muzică de inspirație folclorică andaluză, din care compozitorul reține intonația melodică și ritmică în stil *flamenco* și *cante jondo*, cu acele formule ornamentale caracteristice de triolet și broderie,



pe o armonie modală arhaică, cu unele structuri minore, cromatice.

Această melodică de expresie spaniolă este tratată în maniera operei italiene, cu arii, duete, coruri, dansuri etc., nefiind departe nici de stilul clasico-romantic german de tip wagnerian (în armonie, mai ales), toate aspectele în ansamblul lor, determinând construcția organică și măiestrită a operei.

La vida breve nu i-a adus compozitorului nici glorie și nici câștiguri materiale, așa cum se aștepta, deoarece, cu toate că a obținut premiul I, opera sa nu a fost montată din cauza scepticismului organizatorilor de spectacole. Ceea ce a câștigat de Falla, a fost încrederea în forțele sale creatoare, în convingerile sale că drumul pe care a pornit este cel drept și adevărat. Cu această încredere și cu *La vida breve* sub braț, pleacă, în anul 1907, la Paris, unde va rămâne șapte ani.

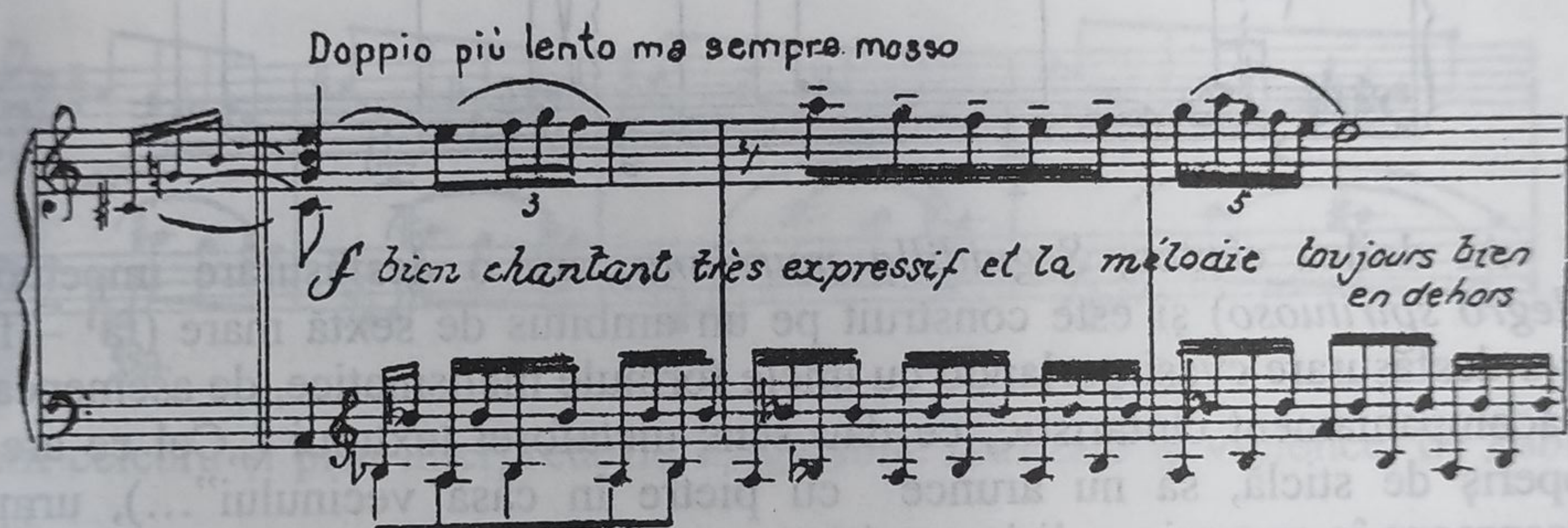
Viața artistică pariziană, contactul cu Albeniz și Vines, cu Debussy, Ravel, Dukas, Honegger și Cocteau, apoi cu Stravinski, Diaghilev, Enescu, Picasso ș.a. l-a îmbogățit spiritual pe de Falla și l-a stimulat în realizarea unor noi lucrări. Aici, la Paris, compune: *Piese spaniole*, *Trei melodii pe versuri de Théophile Gautier*, *Șapte cântece spaniole* și *Nopti în grădinile Spaniei*, pe care le va termina în patrie, la Barcelona (1915).

Tot la Paris este revizuită și restructurată în două acte și patru tablouri opera *La vida breve*, autorul stabilindu-i astfel forma definitivă în care a fost apoi tipărită de editorul Max Esching și prezentată, în premieră mondială absolută, la Nisa, la 1 aprilie 1913.

Piese spaniole (1906–1908), pentru pian, începută la Madrid și terminată la Paris, se prezintă sub forma unei suite din patru părți: *Aragoneza*, *Cubana*,

cu toate că, a doua zi, nunta va pecetlui căsătoria sa cu Carmela. Dar Salud nu este singură. Alături de ea se află bunica Abuela și unchiul Sarvaor, care cunosc adevărul ignorat de nepoata lor, trăind clipe de durere. A doua zi, într-o atmosferă exuberantă de cântece și jocuri și voie bună, se serbează căsătoria lui Paco și Carmela. Salud, Sarvaor și Abuela se vor răzbuna. Astfel că, în toiul petrecerii își fac apariția, Salud apropiindu-se de Paco; acesta, înconjurat de musafiri, este nevoit să asculte reproșurile iubitei abandonate, care, apoi, se prăbușește moartă, spre stupefacția tuturor.

Montanesa și *Andaluza*, fiecare individualizată melodic, ritmic și armonic, remarcabile prin jocul de inteligență muzicală, prin factura metaforică de mare sensibilitate (primele două), prin crâmpeie de poezie epică, ce-și păstrează culoarea și vibrația (a treia și a patra). Și de ce n-am sesiza și unele influențe ce vin de la Albeniz, căruia îi este dedicată, în primele două piese și a patra, de la Debussy în piesa a treia, subintitulată *Peisaj*. Influența nu numai în modalitățile de titrare a pieselor și de structurare a suitei, ci și în procedeele tehnice și de limbaj. Căci nu e greu de observat marea mobilitate a scriiturii pianistice, subtila stilizare a folclorului, cu păstrarea și punctarea foarte exactă a accentelor și a formulelor triolet-broderie, alături de acompaniamentul chitaristic cu accentuarea timpului trei,



toate cele patru piese fiind scrise în măsuri ternare.

Spre deosebire de acestea, în cele *Trei melodii* (1909), pentru voce și pian pe versuri în limba franceză de Théophile Gautier, de Falla se distanțează ușor de stilul spaniol, încercând o apropiere de muzica vocală franceză contemporană lui, reușind o anume declamație cântată caracteristică lui Debussy și Ravel. Dintre cele trei melodii — *Les colombes* (Porumbițele), *Chinoiserie* (Chinezărie) și *Seguidille* —, doar a treia este mai apropiată de parametrii inițiali spanioli, cuprinzând formule melodice și de acompaniament realizate în subtile jocuri și mutații de registre.

Cu cele *Siete Canciones populares Españolas* (1914) pentru voce și pian, pe texte populare provenite din culegeri, toate de o subtilă profunzime filozofică și bogate în expresii metaforice, Manuel de Falla se înalță pe una din cele mai înalte culmi ale liricii vocale, lucrarea înscriindu-se ca o prezență muzicală de suavă discreție, sensibilitate și rafinament componistic. Căci, făcând abstracție de unele speculații muzicologice și încercări de a-l prezenta pe de Falla doar ca un abil „folclorist” și „armonizator de melodii populare”²⁴⁸, să observăm că, pentru compozitor, *Suita* este locul unor spectaculare demonstrații de înțelegere, de asimilare și de realizare a „caracterului popular spaniol”. Atât de perfecte în frumusețe și expresie sunt cele *Șapte cântece spaniole*, încât, curând după publicarea lor, ele au pătruns în fondul muzical național spaniol, confundându-se cu creațiile populare autentice.

²⁴⁸ La fel ca Stravinski și Enescu, de Falla nu a cules folclor.

Primul cântec din suită, *El pano moruno* (Șalul maur), pe un text simplu și concentrat („Dacă pe șalul tău fin apare o singură pată, vinde-l căci și-a pierdut valoarea”), se desfășoară în *Allegretto vivace* și este construit pe o schemă melodică de asemeni simplă, susținută printr-un acompaniament pianistic de o veritabilă factură chitaristică.



Al doilea cântec, *Seguidilla murciana*, are o desfășurare impetuoasă (*Allegro spiritoso*) și este construit pe un ambitus de sextă mare (fa¹ – fa²), într-o desfășurare cvasi-parlando cu unele formule melismatice, de asemenea cu un acompaniament chitaristic, ce dau sens metaforei textului („Cel ce are un acoperiș de sticlă, să nu arunce cu pietre în casa vecinului”...), urmărit îndeaproape în expresia sa lirico-satirică.

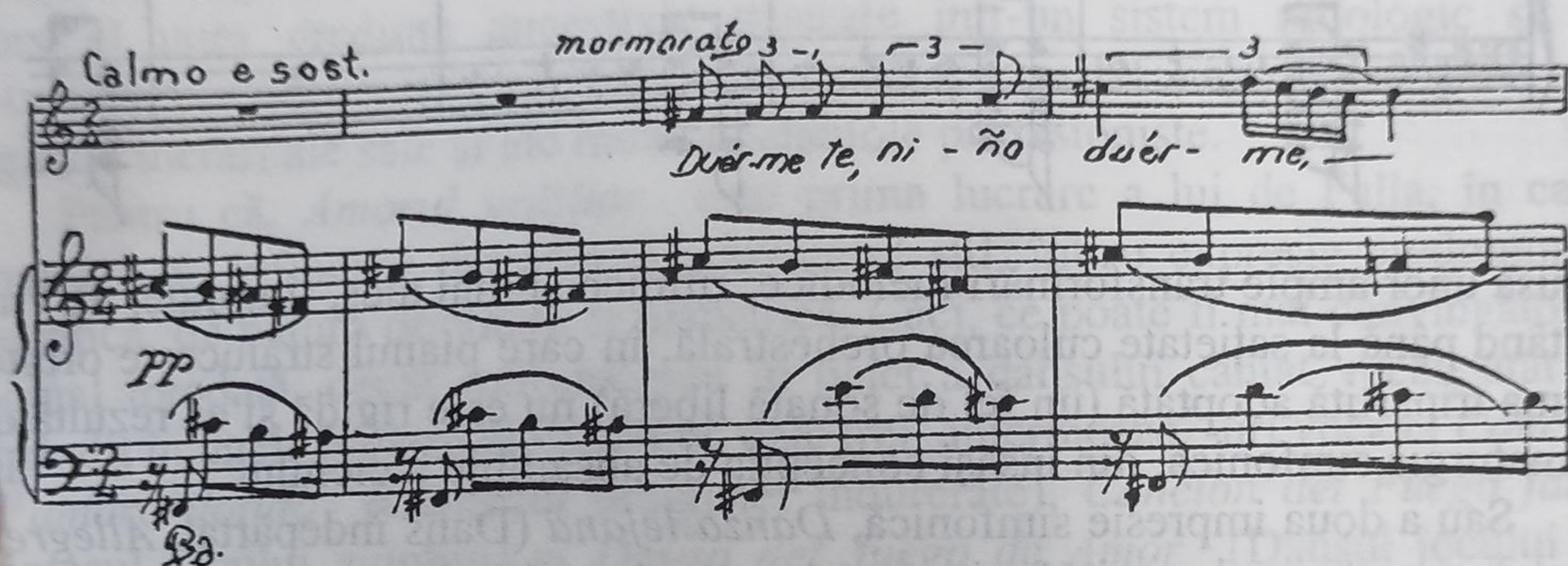
Asturiana, cântecul al treilea al suitei, creează un puternic contrast cu al doilea și cu următorul. Tempo-ul *Andante tranquillo* invită la meditație, iar melodia are o expresie dureroasă,



fiind subliniată și prin factura modală, de starea minoră a cântecului.

În al patrulea, *Jota*, de Falla realizează o construcție tipic spaniolă, unde alternează secțiuni instrumentale cu altele vocal-instrumentale, aceasta fiind una dintre particularitățile caracteristice ale folclorului spaniol aragonez – dansul însoțit de text cântat.

Cântecul al cincilea, *Ñaña* (Cântec de leagăn), în desfășurarea sa *Calmo e sostenuto cvasi rubato* este, poate, cel mai frumos cântec al suitei. Un cântec de leagăn de expresie andaluză, concentrată și liniștită, de o rară sensibilitate, emoție și expresie,



devenit celebru și prin interpretările inegalabile realizate la violoncel de Pablo Casals.

Cancion (Cântec), nr.6, este o melodie de dans riguros ritmată, cu o desfășurare cvasi independentă față de partida pianului, care urmărește fidel accentul ritmic.

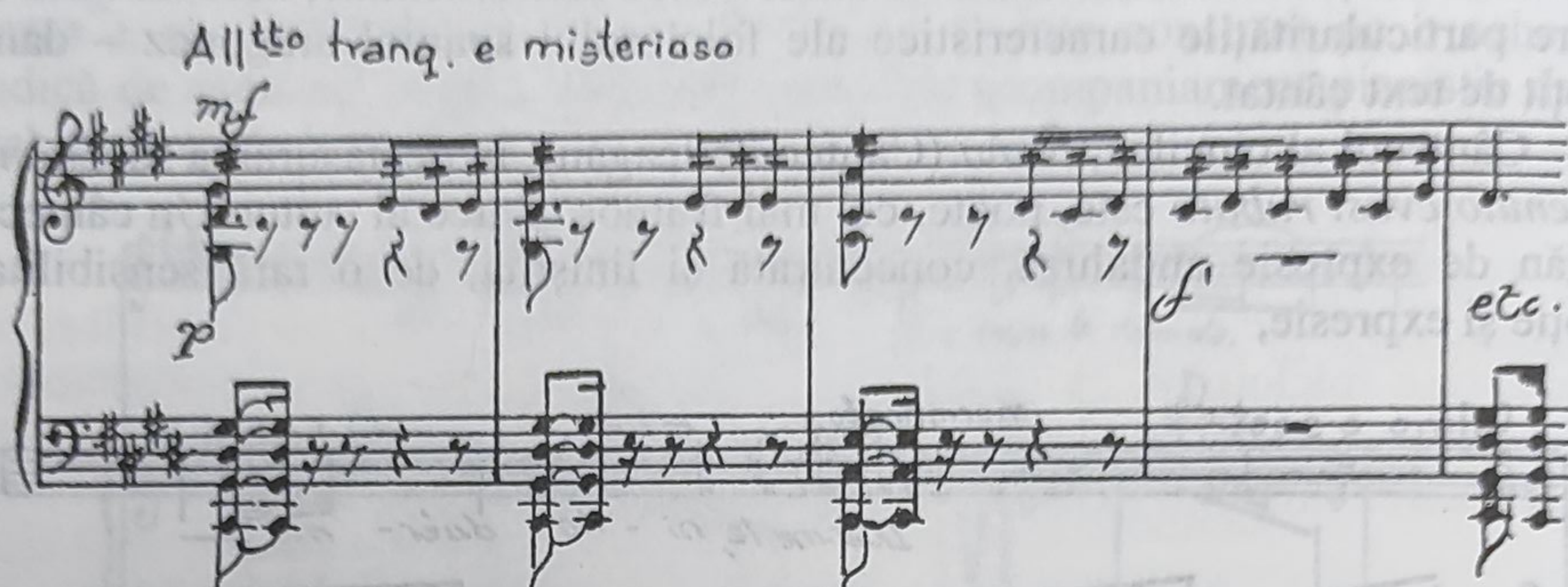
Ultimul cântec, *Polo*, în tempo *Vivo*, asemănător ca arhitectură, concepție și realizare cu *Jota*, tot un dans dominat însă de expresia andaluză, de exclamație: *Ay!* specifică cântecelor gitanilor sudici, un fel de blestem aruncat dragostei („În inima mea port o pâine amară, la nimeni nu-i voi spune. Blestemată fie dragostea”), încheie acest șirag de perle rare ale muzicii vocale spaniole.

În *Noches en los jardines de España* (Nopti în grădinile Spaniei, 1909–1915), subintitulată „Impresii simfonice pentru pian și orchestră în trei părți”, de Falla realizează marele salt calitativ, trecând de la formele fixe, vocale și instrumentale, în care a „imitat” folclorul spaniol, la cele simfonice, libere, dezvoltătoare, cele trei „impresii”²⁴⁹, pătrunse de stil și spirit impresionist prezentându-se ca trei veritabile poeme, trei nocturne simfonice, în care programatismul precizat prin titluri, evocă, descrie și mai ales sugerează nostalgic peisajul natural, atmosfera nocturnă hispanică, de o manieră debussyistă, păstrându-și însă identitatea și specificitatea prin mijloace și subtilități melodice, armonice, ritmice și timbrale.

Iată, de pildă, prima impresie simfonică, *En el Generalife* (*Allegretto tranquillo e misterioso*), evocare muzicală a unei lumi de vis trăită imaginar în luxurianta grădină a califilor grenadieni, se edifică din variațiuni ce au la bază o

²⁴⁹ Nici *Schite simfonice*, nici *Nocturne* ca la Debussy, ci „Impresii” amintind de tabloul lui Monet *Impression. Soleil levant*.

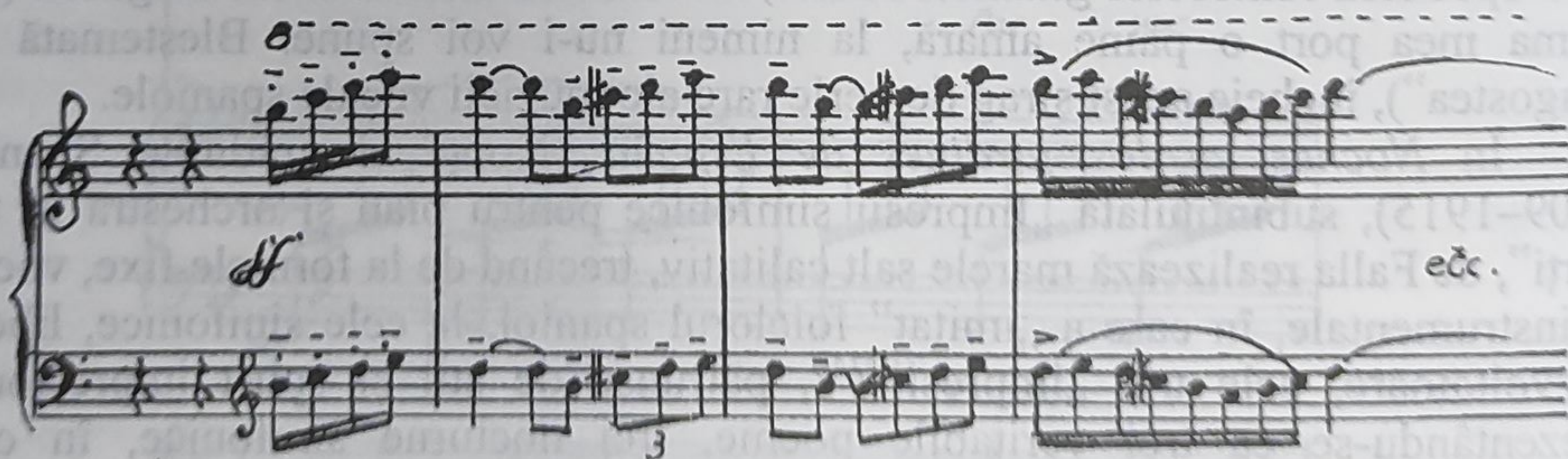
idee melodică simplă în alcătuirea intervalică și ritmică,



supusă unor ample transformări melodice, ritmice și mai ales, timbrale, de Falla gustând până la sațietate culoarea orchestrală, în care pianul strălucește orbitor. Forma tripartită adoptată (un fel de sonată liberă) nu este rigidă și ea rezultă din dramaturgia simfonică, din însăși concepția de ansamblu a ciclului.

Sau a doua impresie simfonică, *Danza lejana* (Dans îndepărtat, *Allegretto giusto*), nu este un dans simfonic propriu-zis, ci ca și la Debussy în *Serbări*, este o sugerare a spiritului, a atmosferei și a robusteții dansului spaniol ale cărui ritmuri apar transfigurate în înlănțuiri rapide, fără a fi posibil să stabilești filiații sau asemănări cu vreunul sau altul din numărul imens de dansuri cunoscute în Spania.

Sau a treia, *En los jardines de la Sierra de Cordoba* (În grădinile din Sierra de Cordoba), ce se leagă cu a doua prin „attacca”, cu desfășurarea sa alertă (*Vivo*) în formă de rondo, cea mai amplă și simfonizată dintre părți, al cărei refren,



nu este altceva decât o transfigurare a aceluia *cante jondo* vocal, astfel încât *Nopti în grădinile Spaniei* se constituie ca o viziune subiectivă, sensibilă și nostalgică a compozitorului asupra naturii și spiritualității spaniole, redată printr-o muzică de aleasă distincție și rafinament componistic, rod al unei înalte măiestrii și stilizări.

Experiența simfonică dobândită în *Nopti în grădinile Spaniei* este dusă mai departe, pe alt plan, superior, în cele două balet naționale *Amorul vrăjitor* și *Tricornul*, ambele gândite și realizate în Spania, după întoarcerea compozitorului de la Paris (1914).

Primul, *El amor brujo* (Amorul vrăjitor, 1915), balet într-un act, i-a fost comandat de celebra dansatoare gitană Pastora Imperio, prima prezență feminină în viața lui de Falla, de scurtă durată dar hotărâtoare în realizarea baletului național spaniol. Pastora Imperio, prin mama sa, cunoscătoare a unor legende, cântece și dansuri, i-a fost lui de Falla o adevărată „informatoare” de folclor arhaic andaluz, astfel că, după ce Gregorio Martinez Sierra a întocmit scenariul, compozitorul a trecut la lucru, dând sens muzical unei acțiuni scenice simple, o poveste de dragoste, în care elementele realului se amestecă cu cele fantastice²⁵⁰, reflex al unor credințe ancestrale păstrate într-un sistem mitologic și de superstiții în viața gitanilor andaluzi, realizând astfel una dintre cele mai originale lucrări ale sale și ale muzicii spaniole profesionale.

Pentru că, *Amorul vrăjitor* este prima lucrare a lui de Falla, în care, debarasat de influențe, își afirmă adevăratul stil, într-o expresie predominant dramatică, de natură orientală și hispanică. Căci, ce poate fi mai convingător și original totodată, decât introducerea în balet a dansului cântat vocal, atât de răspândit în unele regiuni ale Spaniei, cele trei „intermezzo”-uri vocale: *Cancion del amor dolido* (Cântecul dragostei îndurerate), *Cancion del Fuego fatuo* (Cântecul focului zglobiu) și *Danza del Juego de Amor* (Dansul jocului de dragoste). Fînd scrise în cel mai autentic stil *canto jondo*, dovadă a intuiției geniale a șensului național. Subintitulat „scene gitane din Andaluza”, *Amorul vrăjitor* este alcătuit din mai multe numere, unele dintre ele legându-se, de astfel, prin „attacca”.

Ca și în alte lucrări, de Falla menține în balet ritmul ternar caracteristic dansurilor spaniole, dar creează și patru numere în metrică binară, printre ele aflându-se și cea mai cunoscută pagină a lucrării *Danza ritual del Fuego*.

Solo

ob. *Allegro ma non troppo pesante* *f marc*

piano *p*

basso *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *sem.*

²⁵⁰ Candelas și Carmelo, sunt împiedicați în dragostea lor de stafia fostului iubit al frumoasei Candelas. Pentru a îndepărta stafia, cei doi tineri o pun pe irezistibilă Lucia, să atragă stafia, astfel că cei doi tineri, eliberați de obsesie, printr-un sărut, consfințesc izbânda și împlinirea dragostei lor.

Revăzut în 1916, *Amorul vrăjitor* este ultima creație a lui de Falla inspirată din folclorul gitan spaniol; în perioada următoare îl va părăsi, îndreptându-se spre alte zone ale sensibilității și spiritualității spaniole, păstrând însă esența expresivă, unele elemente intonaționale și structuri gramaticale specifice acestora și Andaluziei, dându-le noi sensuri în creațiile următoare.

Cel de-al doilea balet național spaniol, *El sombreros de tres picos* (Tricornul, 1919), pe un libret tot de Fernando Martinez Sierra, după romanul *El Corregidor y la Molinera* (Judecătorul și morărița) de Pedro Antonio de Alarcon, s-a născut la cererea lui Diaghilev și la fel ca *Amorul vrăjitor*, își are istoria sa. Astfel, inițial de Falla voia să scrie o operă pe acest subiect, dar s-a lovit de interdicția formulată de autor de a nu fi transformate în librete de operă, lucrările sale²⁵¹.

De aceea, de Falla a creat mai întâi pantomima *El Corregidor y la Molinera* (1917), pe care, la cererea lui Diaghilev, o transformă într-un balet în două părți intitulate semnificativ *După amiaza* și *Seara*, precedate de o introducere și urmate de un final. În această ultimă formă baletul a fost prezentat la Londra (1919) de către trupa lui Diaghilev, cu scenografia semnată de Picasso, cu Ernest Ansermet la pupitrul orchestrei.

Spre deosebire de celelalte lucrări scenice ale lui de Falla, *Tricornul* este o comedie, o farsă muzicală dansată, cu eroi comuni (corregidorul, morărița, morarul) cunoscuți prin comportamentul, acțiunile lor și prin rezolvările similare ale conflictelor dintre ei și în alte literaturi²⁵².

Acțiunea baletului²⁵³ surprinde chipul infatuat și ridicol al corregidorului

²⁵¹ Cu toate acestea, Hugo Wolf a folosit acest subiect în opera sa *Corregidorul*.

²⁵² *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais.

²⁵³ Într-o frumoasă zi de toamnă, doi tineri, un morar și morărița lui, în curtea lor, își schimbă frumoase și vesele replici de dragoste. Se aproprie un alai. Sunt Corregidorul și Corregidora cu suita lor. Morarul și morărița se închină în fața lor. Atunci Corregidorul lasă să-i cadă mânușile pe care morărița se grăbește să le ridice. Astfel, Corregidorul observă cât e de frumoasă, aprinzându-se. Nu după mult timp reapare salutând-o și făcându-i curte, încercând să o sărute. Din cauza eschivării morăriței, Corregidorul cade, fiind ajutat să se ridice de morăriță și de morar care profită și-i trage câteva bastoane la spate. Observând complicitatea celor doi, Corregidorul se retrage și, spre seară, în timp ce împreună cu vecinii și prietenii cei doi se distrează, apar oamenii din garda Corregidorului care îl arestează pe morar. După ce s-a așternut liniștea reapare Corregidorul și pornește să treacă peste punte dar își pierde echilibrul și cade în apă. Ud și ocărât amarnic de morăriță, Corregidorul scoate pistolul pe care i-l ia morărița și trage. Spaima îi cuprinde pe amândoi. Morărița dispare în timp ce Corregidorul, lăsându-și hainele ude afară, intră în casa morarului, se urcă în pat și trage perdeaua, așteptând. În acest timp, morarul scapă de sub escortă, ajunge acasă, vede hainele și tricornul, se crede înșelat și pornește să se răzbune. Îi vine însă o idee. Se îmbracă în hainele Corregidorului și pe peretele alb scrie: „Domnule Corregidor, alerg să mă răzbun; Corregidora este tot atât de frumoasă”, și pleacă. Corregidorul iese și, negăsindu-și hainele, le îmbracă pe cele ale morarului. Apar gardienii care îl caută pe morarul scăpat și se năpustesc asupra Corregidorului. Apare și morărița care se luptă cu ei. Confuziile se înmulțesc. Sosește și morarul îmbrăcat în corregidor și, văzând-o pe morăriță că îl apără pe Corregidor, devine gelos și se aruncă asupra rivalului. Zgomotul adună mulți vecini. În sfârșit este recunoscut Corregidorul și cei doi tineri se împacă.

care aspiră la dragostea frumoasei și isteței morărite, căzând însă victimă unor savuroase farse pe care aceasta și soțul ei i le joacă, determinând un șir neîntrerupt de gaguri și de *qui pro quod-uri* savurate cu nesat de public. Un asemenea subiect, desprins din viața satului spaniol, prin comunitatea personajelor și a acțiunilor lor (o asemenea acțiune putând fi întâlnită în orice parte a Spaniei secolelor anterioare) l-a determinat pe de Falla să compună o muzică spaniolă comună tuturor regiunilor țării. Păstrând fondul andaluz, în balet, de Falla creează o serie de dansuri ca *Fandango-ul*, *Farruca*, *Jota*, caracteristice pentru temperamentul eroilor (*Fandango-ul* este al morăritei, *Farruca* este al morarului iar *Jota* este general). Tot pentru caracterizarea personajelor, de Falla utilizează leitmotive pe care le individualizează prin timbrul instrumentelor, alese cu rafinament și înalt simț al culorii orchestrale. Ca un adevărat unicat se înscrie *Introducerea* realizată de timpani, trompete și corni, căroră compozitorul le asociază castagnetele, vocile ritmate pronunțând cuvântul *O-le !*, însoțite de bătăi din palme urmate apoi de cântul vocal al mezzosopraniei,²⁵⁴

Poco meno mosso
con forza
Ca-sa - di - ta, ca-sa - di - - ta
Cast. p
Harp. p
Voc. f
Palm batt. f

introducându-ne în atmosfera și culoarea muzicii spaniole. De remarcant factura națională a sonorităților orchestrale conferite de prezența unor instrumente caracteristice, de pildă, castagnetele și harpa (care înlocuiește chitara), alături de alte instrumente de percuție ca: celesta, triunghiul, xilofonul, pianul, timpanul etc., în lucrarea sa, de Falla concentrând (mai ales în partea finală) cel mai amplu aparat orchestral pe care l-a utilizat vreodată în toată creația sa, formulele melodico-ritmice spaniole, alături de unele momente de neoclasicism de tip european generalizat. De remarcant, de asemenea, bogăția sonorităților armonice,

²⁵⁴ Este singura intervenție vocală în balet.

în muzica baletului putând fi întâlnite complexe tonale și politonale, alături de structuri modale și polimodale într-o tratare modernă, determinate de conflictualitatea și dramaturgia spectacolului. Valoarea excepțională a muzicii baletului a făcut ca *Tricornuli* să se înscrie în rândul marilor capodopere ale genului, fiind cunoscut în întreaga lume.

Cu *Fantasia Baetica* (1919)²⁵⁵ pentru pian, dedicată pianistului polonez Artur Rubinstein, pagină muzicală de virtuozitate, de colorit andaluz, cu formule de acompaniament chitaristic și cu ritmuri și intonații de *flamenco*, de Falla își încheie seria lucrărilor inspirate din folclorul andaluz și se îndreaptă spre cea mai înaltă fază, cea a redării esențializate a caracterului național spaniol, într-o înțelegere deplină a legăturii dintre național și universal, în aspirația spre modernitate. Căci, nu putem să nu observăm cum, treptat, compozitorul „aderă” la neoclasicism, la tonalism, într-o abordare personală, de colorație spaniolă, prin „mimarea” unor genuri și a unor structuri melodico-ritmice și timbrale aparținând secolelor trecute.

Prima lucrare de acest fel este *El retablo de maese Pedro* (Păpușile maestrului Pedro, 1922), „adaptare muzicală și scenică după un episod din < El Ingenioso Cavalliero Don Quijote de la Mancha > de Miguel de Cervantes“, după cum notează compozitorul sub titlul partiturii, în fapt o operă de cameră cu marionete în loc de personaje reale – într-o variantă interpretativă –, sau cu marionete și personaje reale, – într-o altă variantă de reprezentare; dar indiferent de variantă, avem de a face cu o formulă originală, o inovație, anume, teatru în teatru.

Materialul acțiunii scenice este luat din capitolele XXV și XXVI ale amintitei capodopere a lui Cervantes²⁵⁶, căruia îi este dedicată opera, pe pagina de gardă a lucrării fiind scris: „Această operă a fost compusă ca un omagiu fierbinte adresat gloriei lui Miguel de Cervantes, și autorul o dedică prințesei Ed. de Polignac”²⁵⁷.

Un omagiu adresat nu numai gloriei lui Cervantes, ci și epocii sale, Spaniei secolelor trecute, evocată printr-o muzică de aleasă distincție și rafinament, în concordanță cu noua viziune estetică a compozitorului și a epocii sale muzicale. Căci, de Falla nu imită stiluri „retro”, ci, ca și din folclor, reține doar spiritul, esența muzicii clasice spaniole și europene, pe care o încorporează în arsenalul său de mijloace de expresie, conferindu-i noi sensuri expresive. De fapt, de Falla, în opera sa (libretul a fost întocmit de autor), nu face altceva decât să portretizeze muzical, readucându-l în contemporaneitate pe cel mai popular „cavaler al Spaniei”, pe Don Quijote care, în dorința sa de a face bine oamenilor, se luptă nu

²⁵⁵ Baetica, denumire latină a Andaluziei.

²⁵⁶ Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Editura tineretului, București, 1957, pag. 402–417.

²⁵⁷ Prințesa Edmond de Polignac, ale cărei „saloane muzicale” au găzduit numeroase audiții ale unor lucrări de Fauré, Chabrier, Ravel, Satie, Stravinski ș.a., a comandat lui Manuel de Falla opera *Păpușile maestrului Pedro*.

numai cu morile de vânt, ci chiar cu păpușile inocente și inofensive ale lui Don Pedro ²⁵⁸, care, disperat, asistă neputincios la distrugerea dulapului său de teatru.

Deși la realizarea spectacolului participă un număr mare de personaje (păpuși mici: Carol cel Mare, Don Gayferos, Don Roldan, Melisendra, maurul îndrăgostit, heralzi, seniori, garda curții regale, soldați mauri; păpuși mari sau oameni în carne și oase: Don Quijote, maestrul Pedro, băiețelul, Sancho Panza, păstorul, studentul, pajul, omul cu lance și halebarde), totuși numai trei au roluri cântate: Don Quijote, maestrul Pedro și băiețelul, ceilalți fiind mute, participând însă pantomimic la reușita acțiunii scenice.

Modul de a cânta al acestor trei personaje, dintre care Don Quijote se desprinde din rândul spectatorilor care participă la teatrul de păpuși, este indicat de compozitor: „Notas sombre la ejecución vocal”, care precede partitura muzicală, unde se spune: „Trebuie evitat orice manierism teatral în stilul celor trei roluri cântate”.

Partea lui Don Quijote trebuie cântată într-un stil nobil dar apropiat de bufonerie și de sublim, exagerând până în cele mai mici detalii interpretarea nuanțelor muzicale. O voce deopotrivă nervoasă și energică, suplă și bogată în nuanțe expresive este indispensabilă pentru buna execuție a acestui rol.

Pentru cea a Maestrului Pedro, artistul va trebui să evite expresia exagerat de lirică, adaptând dimpotrivă cea mai mare vivacitate și intensitatea cea mai mare, potrivit cu tonul cerut de fiecare situație dramatică (...).

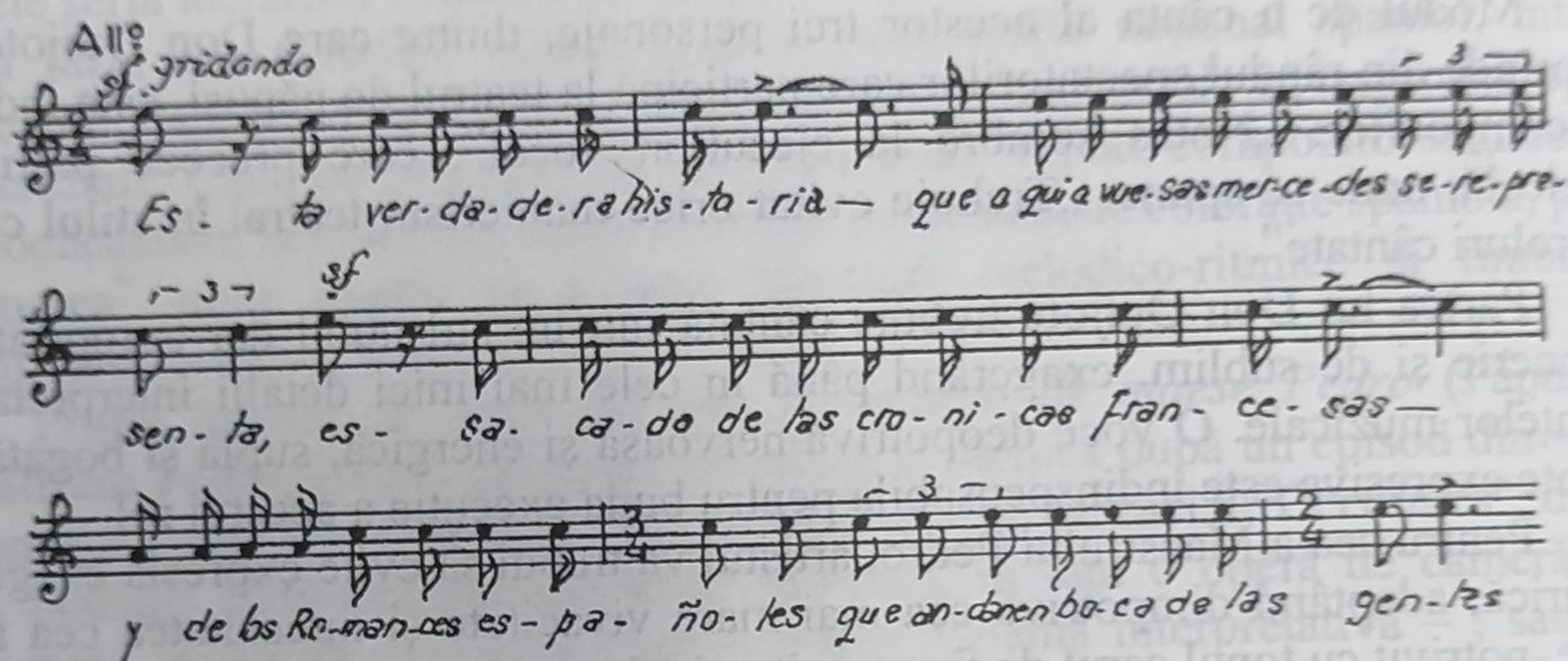
Rolul băiatului care indică acțiunea în teatrul de marionete cere o voce scăzută și puțin forțată: „o voce de copil care face un anunț” ²⁵⁹

Și pentru că opera este de cameră, componența orchestrală este restrânsă. În general câte un instrument din fiecare, cu excepția oboaielor, cornilor, viorilor (prime și secunde), violelor și violoncelelor care sunt câte două, o percuție bogată, plus harpa și clavecinul. Toate acestea într-o orchestrație de mare maestru, în care, cu gust și rafinament coloristic, sunt puse în evidență situații scenice, caractere și acțiuni umane vizând în permanență autenticitatea și ineditul.

²⁵⁸ Într-un sat spaniol, Don Pedro urmează să-și prezinte spectacolul de păpuși. Printre spectatori se află și Don Quijote și Sancho Panza. După ce Don Pedro invită publicul să vadă spectacolul despre eliberarea Melisendrei – fiica lui Carol al V-lea, care pătimea în Spania răpită de mauri –, spectacolul începe. Este prezentată curtea lui Carol cel Mare, apoi regele care îl ceartă pe Don Gayferos, determinându-l să plece să-și elibereze soția. Este înfățișată apoi Melisendra care de la fereastră privește spre Paris în așteptarea eliberatorului. Un arap îndrăgostit de ea încearcă să-i fure un sărut, fiind aspru pedepsit de regele Marsilio. Iată-l apoi pe Don Gayferos cu cavalerii săi trecând Pirineii; o eliberează pe Melisendra după care începe urmărirea răpitorilor. Cele două oști se întâlnesc într-o luptă crâncenă. Acum intervine Don Quijote, care, punându-se în slujba lui Gayferos, se năpustește asupra maurilor (păpuși), pe care îi nimicește, fără a lua în seamă implorările disperate ale lui Don Pedro. Victorios, Don Quijote o evocă printr-un cântec pe Dulcineea („stăpâna sufletului meu, zi a nopții mele”), după care premărește cavaleria rătăcitoare, încheind cu urarea: „Trăiască cavaleria rătăcitoare mai presus de toate lucrurile care sunt pe lumea aceasta”.

²⁵⁹ Vezi partitura: Manuel de Falla, *El retablo de Maese Pedro*, J. & W. Chester, London, 1924.

Autenticitate și inedit și în structura lucrării, o formă liberă care nu se supune nici unui tipar tradițional, reunind o scurtă introducere (*Allegro vivace*) cu rol de a crea cadrul arhaic în care se petrece acțiunea, urmată de invitația maestrului Pedro de a vedea povestea eliberării Melisendrei, „una din cele mai realizate din câte sunt pe lume”, ce se leagă prin „attacca” de *Simfonia de Maese Pedro* (*Allegro ma molto moderato e pesante*) după care El Trujman (tălmăcitorul), băiețelul, printr-un recitativ *secco* și precipitat, avertizează spectatorii asupra celor ce vor vedea pe scenă,



și apoi spectacolul de păpuși în care apar: Tabloul I. Curtea lui Carol cel Mare, cu intrarea regelui (pavană). Tabloul II. Melisendra (o pagină muzicală remarcabilă prin expresia lirică). Tabloul III. Supliciul maurului. Tabloul IV. Pirineii, în care au loc cele mai multe evenimente: eliberarea Melisendrei, urmărirea ei și a eliberatorilor ei de către mauri, bătălia dintre cele două oști, intervenția lui Don Quijote care îl sprijină pe Don Gayferos distrugând păpușăria, disperarea maestrului Pedro și tirada exaltată a lui Don Quijote, în care o evocă mai întâi pe Dulcineea, apoi tagma cavaleriească, încheind cu urarea: „Trăiască cavaleria rătăcitoare mai presus de toate lucrurile care sunt pe lumea această”.

Transpunerea muzicală a acestei acțiuni scenice l-a determinat pe compozitor să evoce muzica de curte cu modalismul său medieval, psalmodia recitativă, caracteristică muzicii cultice de rit gregorian, prozodia populară spaniolă, intonațiile și ritmurile muzicii populare spaniole, îmbinându-le măiestrit și realizând una dintre lucrările cele mai impregnate de spirit național.

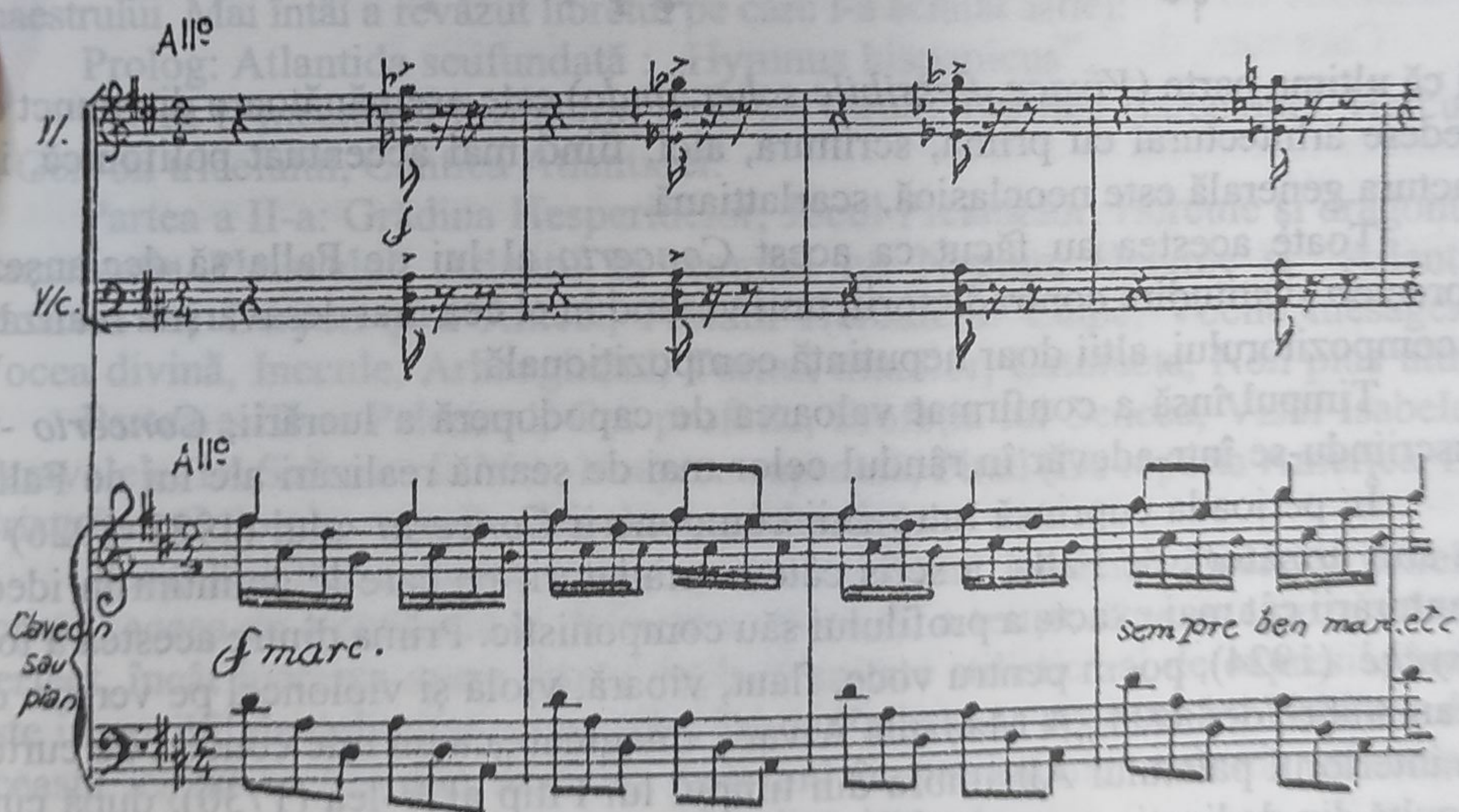
Dar apogeul stilizării, al transfigurării și al realizării esențializate a specificului național este atins de M. de Falla în următoarea lucrare, *Concerto* (1926) pentru clavecin (sau pian), flaut, oboi, clarinet, vioară și violoncel, scris la sugestia celebrei claveciniste Wanda Landovska, lucrarea fiindu-i dedicată. Este singura lucrare a lui de Falla scrisă în spiritul muzicii „pure”, fără preocupări programatice, în care adoptă forme ale muzicii clasico-romantice și procedee ale contrapunctului sever.

În alcătuirea sa tripartită (*Allegro, Lento, Vivace*), *Concerto-ul* lui de Falla cucerește prin expresia sa concentrată, prin specificitatea națională a materialului

tematic, prin înalta știință compozițională, prin claritatea arhitecturilor și prin varietatea coloritului timbral, de Falla dovedindu-se încă o dată, a fi un mare maestru al combinațiilor subtile și rafinate. De altfel, pe prima pagină a partiturii compozitorul dă următoarea „Notă referitoare la execuție”: CLAVECINUL trebuie să fie cât mai sonor posibil. El va fi folosit în primul plan, grupul SUFLĂTORILOR și COARDELOR ocupând planul al doilea sau chiar al treilea. Totodată, cei șase soliști vor trebui să fie în văzul auditori. Nuanțele indicate pentru suflători și coarde sunt reglate după sonoritatea clavecinului... Instrumentele cu COARDE sunt întotdeauna SOLISTE. În nici un caz numărul lor nu va fi mărit”.²⁶⁰

Muzica concertului, aflăm tot de la compozitor, „atât prin stilul său, cât și prin caracterul său, derivă din vechi melodii spaniole, din cântări religioase, din ariile de curte și populare”²⁶¹

Pornind de la aceste informații, procedând la o sumară analiză a *Concerto*-ului, vom constata că întreaga lucrare se bazează pe o idee muzicală unică, de inspirație castiliană, arhaică, expusă de clavecin în primele 17 măsuri ale părții întâi, învăluită într-o armonie dedusă din legile rezonanței naturale, pe o biritmie,



că forma primei părți (*Allegro*) se edifică pe temeiurile clasice și pe cele preclasice, după principiul „alternanțelor tematice, cu mici modificări”²⁶², că aceste alternanțe se extind și la ritm, apărând unele schimbări de măsuri (2/4, 3/4, 4/4, 7/8), că partea a doua (*Lento, giubiloso ed energico*) se remarcă prin expresia sa lapidară și austeră, prin scriitura predominant canonică,

²⁶⁰ Vezi partitura: Manuel de Falla, *Concerto*, Editions Max Esling, Paris, 1928.

²⁶¹ A. Segardía, *Manuel de Falla*, Madrid, 1946, pag. 59.

²⁶² Radu Gheciu, *Manuel de Falla*, Editura muzicală, București, 1964.



și că ultima parte (*Vivace, flessibile scherzando*) este asemănătoare din punct de vedere arhitectural cu prima, scriitura, aici, fiind mai accentuat polifonică, iar factura generală este neoclasică, scarlattiană.

Toate acestea au făcut ca acest *Concerto* al lui de Falla să declanșeze aprecieri și atitudini contradictorii, unii văzând în el cea mai desăvârșită realizare a compozitorului, alții doar neputință compozițională.

Timpul însă a confirmat valoarea de capodoperă a lucrării, *Concerto* -ul înscriindu-se într-adevăr în rândul celor mai de seamă realizări ale lui de Falla.

În perioada cuprinsă între anii compunerii *Concerto* -ului (1923–1926) și în anii următori, de Falla, a scris câteva miniaturi, pe care le amintim în ideea conturării cât mai exacte a profilului său componistic. Prima dintre acestea a fost *Psychè* (1924), poem pentru voce, flaut, vioară, violă și violoncel pe versuri de Jean Aubri, dedicată „A Madame Alvar”, imaginat „ca un mic concert de curte” în interiorul palatului Alhambra din timpul lui Filip al V-lea (1730), după cum rezultă din dedicația autorului ²⁶³.

A doua a fost *Soneto a Cordoba* (1927), pentru o voce și harpă (sau pian), pe versuri de Luis de Gongora, scris cu prilejul aniversării a trei sute de ani de la nașterea poetului, un adevărat imn de slavă închinat Andaluziei, Spaniei.

Și a treia, *Homenajes* (Omagii, 1920–1938), patru miniaturi orchestrale dedicate lui E.F. Arbos, C. Debussy, P. Dukas și F. Pedrell.

Primul omagiu, intitulat *Fanfare sobre el nombre de E. F. Arbos* se edifică pe o temă extrasă din corespondențele sonore ale literelor numelui lui

²⁶³ Vezi partitura: Manuel de Falla, *Psychè*, London, J & Chester, 1927.

E.F. Arbos, muzicianul dirijor și compozitor, prieten apropiat al lui de Falla. Al doilea omagiu, *à Cl. Debussy* (*Elegia de la gitara*), dedicat memoriei lui Debussy, a fost scris inițial pentru chitară și are o expresie dureroasă. Al treilea, *à Paul Dukas* (*Spes vitae*), este un fel de coral solemn, lipsit de specific spaniol. Al patrulea omagiu, *Pedrelliana*, se adresează fostului său profesor, pe care îl citează cu unele teme din creația sa de operă.

După ce a terminat *Omagiile*, Manuel de Falla intră într-o perioadă de lungă tăcere, stârnind nedumeririle prietenilor și colaboratorilor.

„Tăcerea mea se datorește stării proaste a sănătății”, se justifică de Falla și, cu eforturi supreme, lucrează pe îndelete la realizarea unui plan imens prin amploarea concepției și realizării muzicale, *Atlantida*, o cantată scenică impresionantă prin dimensiunile și cuprinderea faptelor de cultură materială și spirituală ale umanității, care, prin reprezentare, urma să se apropie de tradiția misterelor *sacra rappresentazione* medievale. Textele extrase din poemul *La Atlantida* de Jacinto Vardaguer au fost organizate de compozitor într-un libret complex și cuprinzător, după care a trecut la compunerea muzicii. Începută din anul 1939, *Atlantida* înainta greu și în cele din urmă a rămas neterminată. După moartea compozitorului, elevul și prietenul său Ernesto Halffter și-a asumat răspunderea de a continua opera maestrului. Mai întâi a revăzut libretul pe care l-a schițat astfel:

Prolog: *Atlantida* scufundată : „Hymnus hispanicus”.

Partea I: Incendiul Pirineilor, Aria lui Pirine, Cantica Barcelonei, Hercule și Geryon tricefalul, Cantica Atlantidei.

Partea a II-a: Grădina Hesperidelor, Jocul Pleiadelor, Hercule și dragonul, Lamentația Pleiadelor, Atlanții în templul lui Neptun, Hercule și Atlanții, Moartea lui Geryon și a Anteei, Fretum Herculem: Calpe, Vecile mesagere, Vocea divină, Inecule, Arhanghelul, Turnul titanilor, Cataracta, Non plus ultra.

Partea a III-a: Pelerinul, Cor profetic, Profeția lui Seneca, Visul Isabellei, Caravelele, La Salve en la Mar, Noaptea supremă, Final (De reperta America, De Cristoforo Colombo appulto, Laudum celebratio).

Apoi, Halffter a trecut la una dintre cele mai întreprinzătoare și dificile acțiuni, aceea de a continua și definitivă opera. Și a reușit să se integreze atât de perfect, încât lucrarea apare într-o deplină unitate stilistică și de expresie, încât este imposibil de delimitat ce aparține lui de Falla și ce aparține lui Halffter, din aceasta ieșind victorioasă muzica, înscriind în patrimoniul culturii universale încă o capodoperă națională de semnificații universale.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

În contextul muzical european al primei jumătăți a secolului nostru, cultura muzicală națională spaniolă se afirmă ca o voce distinctă și proaspătă, încărcată de temperamentul, culoarea și armoniile cântului și prezodiei hispanice specifice, cristalizate de-a lungul unei multisecolare existențe și stratificări socio-culturale.

Păstrat nealterat și în forme pure, folclorul spaniol, prin ineditul său, a atras atenția unor muzicieni europeni care au suplinat oarecum lipsa personalităților naționale reprezentative. Cu toate acestea, Spania a rămas în urma nivelului general al dezvoltării muzicii europene la care se afla în perioada Renașterii.

Ascensiunea muzicii spaniole, marcată la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea de Pedrell, Albeniz și Granados, este continuată și desăvârșită de Manuel de Falla, care, printr-o intuiție și o concentrare maximă, reușește să individualizeze cultura muzicală națională spaniolă, să-i confere străluciri stelare, distincte.

Căci spre deosebire de compozitorii din alte țări care s-au apropiat de folclorul spaniol și l-au folosit în creațiile lor sub formă de citat, de Falla pătrunde în adâncul sensibilității naționale spaniole – în psihologia și fondul spiritual al poporului său –, pe care, evoluând continuu, ajunge să o abstractizeze în creații unde expresia este de o netăgăduită originalitate. El evoluează de la citatul local andaluz, la cuprinderea unei arii tot mai mari, până la întreaga Spanie. Iată de ce arta sa este atât de proaspătă și nouă. El, de Falla, nu poate fi confundat cu nimeni și nici nu poate fi alăturat vreunui alt reprezentant al culturilor muzicale naționale folclorice. Pentru că drumul, concepțiile și gramaticile sale compoziționale sunt personale și individuale.

Care sunt, de fapt, atuurile stilistice ale lui de Falla ?

- *Primo*. O concepție estetică solidă, anti-modernistă, cu rădăcini în gândirea teoretică a lui Pedrell și Luis Lucas, teoreticieni spanioli ai fenomenului muzical ²⁶⁴, astfel că, de la început, însușindu-și concepțiile acestora, de Falla se îndreaptă spre folclor, spre modelul antic, pe care îl tratează armonic, prin prisma rezonanței naturale a sunetelor, într-o cât mai sugestivă aluzie la muzica orientală.

- *Secundo*. O melodie simplă în alcătuirii tonal-modale, cu numeroase ornamente caracteristice *cante jondo* –ului și a stilului *flamenco*, pe care compozitorul le cultivă mai accentuat în prima parte a vieții sale creatoare și mai moderat în faza ultimă. Această melodie este tratată de pe poziția muzicianului profesionist, a polifonistului care se mândrește cu tradiția renascentistă spaniolă, pe care o evocă în creațiile sale, într-o viziune nouă contemporană.

- *Tertio*. Armonia: de Falla rămâne în întreaga sa creație fidel modalismului antic (diatonic și cromatic), fără nici o intenție de atonalism sau serialism, singurele agregate noi pe care le acceptă fiind cele polimodale și politonale, dar și acestea într-o accepție „clasică”, adică provenite din practica muzicală naturală națională.

- *Quatro*. O organizare ritmică liberă, flexibilă, departe de rigiditatea accentelor simetrice, în convingerea că adevărata artă se realizează în afara ritmicii metrice.

- *Quinto*. Libertatea construcțiilor arhitecturale într-o mare varietate, rezultate nu din dorința de a crea forme și arhitecturi sonore, ci acestea fiind rezultante arhitecturale ale unor rostiri muzicale profunde.

²⁶⁴ Vezi: Vol. II, op.cit, pag. 393.

Deci, la de Falla nu forma determină conținutul, ci conținutul determină forma.

Și, în sfârșit, orchestrația regândită prin prisma particularităților intonaționale naționale, cu preferința pentru anumite instrumente prin intermediul cărora se poate comunica pe sine și prin sine spiritualitatea poporului său.

Toate acestea (și nu numai) au făcut ca arta lui de Falla să întrunească atributele perenității și accederii ei în patrimoniul muzical al valorilor universale, oferindu-se ca o modalitate națională modernă de propășire și înnoire a muzicii.

Altece, I. P.		Manuel de Falla, în: <i>Revista Muzicală</i> , I, IV, 1921	
Campodónico, Juan		Manuel de Falla, <i>Collection Solistes</i> , Paris, 1963, France, 1963	
Demarquet, Jeanne		Manuel de Falla, Paris, 1963, France, 1963	
Falla, Manuel		Manuel de Falla, Paris, 1963, France, 1963	
1900	1900	1. <i>Capriccio</i> , pentru pian	1
1900	1900	2. <i>Capriccio</i> , pentru pian	2
1901	1901	3. <i>Capriccio</i> , pentru pian	3
1901	1901	4. <i>Capriccio</i> , pentru pian	4
1901	1901	5. <i>Capriccio</i> , pentru pian	5
1901	1901	6. <i>Capriccio</i> , pentru pian	6
1901	1901	7. <i>Capriccio</i> , pentru pian	7
1901	1901	8. <i>Capriccio</i> , pentru pian	8
1901	1901	9. <i>Capriccio</i> , pentru pian	9
1901	1901	10. <i>Capriccio</i> , pentru pian	10
1901	1901	11. <i>Capriccio</i> , pentru pian	11
1901	1901	12. <i>Capriccio</i> , pentru pian	12
1901	1901	13. <i>Capriccio</i> , pentru pian	13
1901	1901	14. <i>Capriccio</i> , pentru pian	14
1901	1901	15. <i>Capriccio</i> , pentru pian	15
1901	1901	16. <i>Capriccio</i> , pentru pian	16
1901	1901	17. <i>Capriccio</i> , pentru pian	17
1901	1901	18. <i>Capriccio</i> , pentru pian	18
1901	1901	19. <i>Capriccio</i> , pentru pian	19
1901	1901	20. <i>Capriccio</i> , pentru pian	20
1901	1901	21. <i>Capriccio</i> , pentru pian	21

LISTA LUCRĂRILOR LUI MANUEL DE FALLA, ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1.	<i>Vals-Capriccio, Nocturnă și Serenadă Andaluză</i> , pentru pian	1900
2.	<i>Cântec</i> , pentru pian	1900
3.	<i>Iubirile Ines-ei</i> , zarzuelă	1902
4.	<i>La casa de tocame Roque</i> , zarzuelă	1902
5.	<i>Allegro de concert</i> , pentru pian	1902
6.	<i>Ochișorii tăi negri</i> , pentru voce și pian	1902
7.	<i>Viața scurtă</i> , operă în două acte, libret de Carlos Fernandez Shaw	1905
8.	<i>Patru piese spaniole</i> , pentru pian	1908
9.	<i>Trei melodii</i> , pentru voce și pian (Théophile Gautier)	1909
10.	<i>Șapte cântece spaniole</i> , pentru voce și pian (versuri populare)	1914
11.	<i>Othello</i> , de Shakespeare, muzică de scenă	1915
12.	<i>Amorul vrăjitor</i> , balet	1915–1916
13.	<i>Nopti în grădinile Spaniei</i> , pentru pian și orchestră	1915
14.	<i>Tricornul</i> , balet	1917
15.	<i>Fantasia baetica</i> , pentru pian	1919
16.	<i>Păpușile maestrului Pedro</i> , operă de cameră	1922
17.	<i>Psyche</i> , poem pentru voce, flaut, harpă, oboi, clarinet și violoncel	1924
18.	<i>Concerto</i> , pentru clavecin sau pian, flaut, oboi, clarinet și violoncel	1926
19.	<i>Sonet Cordobei</i> , pentru voce cu acompaniament de pian	1927
20.	<i>Omagii</i> , pentru orchestră	1920–1938
21.	<i>Atlantida</i> , cantată scenică terminată de Ernest Halffter	1939

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- | | |
|---------------------|--|
| Alterman, J. P., | <i>Manuel de Falla</i> , În: <i>Revue Musicale</i> , 1. IV. 1921. |
| Campodonico, Luis, | <i>Manuel de Falla</i> , Collection Solfèges, Paris, 1959. |
| Demarquez, Suzanne, | <i>Manuel de Falla</i> , Paris, 1963, Flammarion, 1963. |
| Falla, Manuel de, | <i>Claude Debussy et L'Espagne</i> , În: <i>Revue Musicale</i> , din 1. XII. 1920. |
| Idem, | <i>Felipe Pedrell</i> , În: <i>Revue Musicale</i> din 1. II. 1923. |
| Gheciu, Radu, | <i>De Falla</i> , Editura muzicală, Bucureşti, 1964. |
| Jaenich, Julio, | <i>Manuel de Falla</i> , Zurich, 1952. |
| Manuel, Roland, | <i>Manuel de Falla</i> , Editura „Cahier d'Art”, Paris, 1930. |
| Manzano, Rafael, | <i>Cante Jundo</i> , Editorial Bama, Barcelona. |
| Pahlen, Kurt, | <i>Manuel de Falla und die Musik in Spanien</i> , 1953. |
| Segardia, Angel, | <i>Manuel de Falla</i> , Madrid, 1946. |

4. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ POLONEZĂ

După Frédéric Chopin, intrat definitiv în galeria marilor romantici cu reputația de a fi exprimat în lucrările sale spiritul național, pe parcursul celui de al doilea jumătate a secolului al XIX-lea, Polonia nu a mai avut nici un compozitor de talie mondială, cultura sa muzicală profesionistă – reprezentată prin Henryk Wieniawski ²⁶⁵ și Ignacy Paderewski ²⁶⁶, slăbind în strălucire și în intensitate, trăind însă nostalgia trecutului și așteptând răsăritul unui nou astru național al cărui raze să răzbată dincolo de granițele țării, să străpungă spațiile terestre și timpul viitor.

În această așteptare, eforturile de propagare a creației chopiniene se conjugă cu preocuparea pentru sprijinirea și stimularea creației naționale tinere, de cea mai autentică factură, reprezentativă pentru noua fază a evoluției națiunii poloneze. Astfel, în anul 1905, la Varșovia, ia ființă societatea „Tânăra Polonie în muzică” – constituită sub patronajul prințului Vladislav Lubomirski, având ca membri fondatori pe Karol Szymanowski, Grzegorz Fitelberg, Ludomir Rozycki și Apolinary Szeluto –, care își propunea ca obiectiv principal „promovarea noii muzici poloneze fie prin concerte, fie prin publicarea lucrărilor membrilor societății...” ²⁶⁷

„Tânăra Polonie în muzică” s-a afirmat încă din primul an printr-o susținută activitate de creație și interpretare muzicală, internă și internațională, impunând un nou compozitor: Karol Szymanowski, detașat net din cadrul grupului și rămas consecvent pe drumul înnoitor al muzicii poloneze; Karol Szymanowski, care a fost, incotenstabil, muzicianul modern, cel mai deschis la

²⁶⁵ Henryk Wieniawski s-a născut la Lublin în 1835. A fost violonist celebru în epoca sa, cunoscut în Europa și S.U.A. A activat ca profesor la Conservatorul din Bruxelles, apoi, din 1860, ca muzicianul curții din Petersburg. A compus două concerte pentru vioară și orchestră (în fa diez minor, opus 14 și în re minor, opus 22), la care se adaugă numeroase piese (mazurci, poloneze, scherzouri, studii etc.), unele dintre ele de mare dificultate tehnică. A murit la Petersburg în anul 1880.

²⁶⁶ Ignacy Jan Paderewski s-a născut la Kurilowka în 1860. A fost pianist, compozitor și om de stat. A studiat la Conservatorul din Varșovia, devenindu-i director din anul 1909. Celebru pianist în epoca sa, Paderewski a compus numeroase lucrări pentru pian (sonate, miniaturi etc.), opera *Manru* (1901), *Concertul pentru pian în la minor* (1888), *Simfonia în si minor* (1908), 6 *humorești de concert*. A fost primul președinte al Republicii (1919). A murit la New-York în anul 1941.

²⁶⁷ Din programul societății, publicat în periodicul *Lutnista*, Vezi: Teresa Chylińska, *Szymanowski*, Wayne Publishers, Inc. & The Kosciuszko Foundation, New-York, 1973, pag. 33.

nou, cel care, în împrejurări noi, punând la baza creației sale folclorul polonez, a făcut ca „glasul Poloniei să răsunec iar în marele cor universal”²⁶⁸, marcând astfel începutul celei de a doua înfloriri a culturii muzicale naționale (pentru că, aici, în Polonia, se poate vorbi de a doua înflorire a culturii muzicale naționale), ce se săvârșește sub inplusul marilor evenimente politice din centrul Europei, de la începutul secolului al XX-lea (prăbușirea Imperiului austro-ungar în 1918 și eliberarea națiunilor oprite) și culturale, într-o înțelegere particulară a modului de incorporare și de prezentare a specificului național în artă, vizavi de viziunea estetică și filozofică asupra funcției artei în societate, în general, a muzicii, în special.

KAROL SZYMANOWSKI (1882–1937)

Artistul nu poate vorbi în deșert, în mijlocul unei tăceri mormântale și al indiferenței, tot așa cum pasărea nu este în stare să se ridice la o înălțime la care aripile nu mai sunt sprijinite de aer. Pentru că înțelegerea și entuziasmul sunt forțele care fecundază creația”.

KAROL SZYMANOWSKI

În ambianța muzicală europeană a primei jumătăți a secolului al XX-lea, Karol Szymanowski²⁶⁹, trece drept unul dintre cei mai reprezentativi muzicieni ai epocii, alături de Janacek, Enescu, Bartok, Stravinski, Sibelius și de Falla – corifeii folclorismului contemporan – , ca „reprezentantul nr. 1” al culturii muzicale naționale poloneze.

²⁶⁸ A. Farbstein, *Estetica lui Karol Szymanowski*. În: *Probleme de muzică*, Nr. 6, 1962.

²⁶⁹ Karol Szymanowski s-a născut la 6 noiembrie 1882, în localitatea Timoszwowka din Ucraina, în apropierea Kievului, fiind fiul Annei și al lui Stanislaw Korvin Szymanowski, moșieri, în casa cărora muzica era la loc de frunte (dintre cei cinci copii ai lui Stanislaw Szymanowski, trei s-au consacrat muzicii: Felix-pianist, Stanislaw-cântăreață, Karol-compozitor, iar Zofia scria versuri). Studiază muzica cu Gustav Neuhaus, apoi din 1901 la Conservatorul din Varșovia. În 1905 participă la fondarea societății „Tânăra Polonie în muzică”. Apoi, călătorește prin Germania și Austria, fiind influențat în stilul său muzical de operele lui Wagner, Brahms, Strauss, Reger. A doua serie de călătorii, de data aceasta în Italia și Nordul Africii, determină o nouă influențare și o nouă perioadă stilistică. Din anul 1919, Szymanowski se stabilește la Varșovia de unde în 1921 va pleca în Cuba și S.U.A. venind în contact cu Stravinski. Reîntors la Varșovia, studiază folclorul polonez din Podhale, reg. Zakopane, reînnoindu-și stilul și mijloacele de expresie. Din 1927 este profesor și rector al Conservatorului din Varșovia (din 1930). Scrie disertația *Rolul educativ al culturii muzicale în societate*. Doctor honoris causa al Universității Jagellone din Krakov, Karol Szymanowski moare la Lausanne în Elveția, la 29 martie 1937, în urma unei maladii de tuberculoză, de care suferea încă din copilărie.

Consacrarea sa se datorează, într-o măsură decisivă, conjuncturii naționale și internaționale, specifică primelor decenii ale secolului nostru, reflectată în creația multor artiști autentici, ai timpului.

Itinerariul stilistic al lui Szymanowski, diferit de cel al contemporanilor săi, reprezentanți ai culturilor muzicale naționale, este curios și interesant totodată, individualizat și original.

Înrudit spiritual cu Chopin „singura tradiție în muzica poloneză care merită să fie urmată”²⁷⁰ și cu Skriabin, de la care își însușește nu numai stilul, ci și unele idei estetice și filozofice²⁷¹, Szymanowski se entuziasmează de muzica germană și austriacă (Wagner, Brahms, Mahler, R. Strauss și M. Reger), apoi de arta exotică (arabă, greacă, romană și bizantină), pe care o interpretează în manieră impresionistă, conferindu-i particularități individuale, pentru ca, în final, să se elibereze de toate aceste „veșminte străine” și să-și îndrepte atenția spre folclorul muzical național arhaic, relevându-și astfel adevărata personalitate și originalitate.

Să-l însoțim pe aceste trasee și să-i remarcăm aspirațiile continue spre autenticitate, spre specificul național polonez, căci de la primul și până la ultimul opus evoluția sa a fost constant ascendentă, tinzând permanent să devină un compozitor național.

Așadar, la început Chopin și Skriabin i-au fost mentori și modele, în spiritul și în stilul lor compunând primele lucrări numerotate²⁷², din rândul cărora se detașează *Sonata pentru pian nr. 1, în do minor, opus 8* (1904), o lucrare măiestrit realizată, bogată în pasaje cromatice, scrisă într-un stil pianistic strălucitor, relevantă în planul inspirației melodice, a invenției armonice și a țesăturilor polifonice. Tot acum, compune *Sonata pentru vioară și pian în re minor, opus 9* (1904), asemănătoare ca factură cu *Sonata pentru pian, Variațiunile pe o temă populară poloneză, opus 10* (1910) *pentru pian* și *Uvertura de concert, opus 12* (1905), toate lucrări de o elevată inspirație în planul melodic, al realizărilor armonice, polifonice și arhitecturale. Din acest grup de lucrări rețin atenția *Variațiunile pentru pian, opus 10*, (1904), prima lucrare a lui Szymanowski, în care apare folclorul polonez (după care îl va părăsi pentru o lungă perioadă), și *Uvertura de concert, opus 12*, prima partitură orchestrală a compozitorului, bogată în melodii și armonii frumoase, în pânze polifonice măiestrit țesute, în inspirație poetică, lucrări ce marchează „începutul unei noi ere în istoria muzicii poloneze”.²⁷³

²⁷⁰ x x x Karol Szymanowski, volum editat de Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960, pag. 8.

²⁷¹ Convingerile estetice, sociale și filozofice, Szymanowski și le-a formulat și comunicat în broșura intitulată: *Rolul educativ al culturii muzicale în societate* (1930), în care compozitorul, absolutizând funcția educativă a muzicii, vede în ea o forță purificatoare, susținând că rănilor cele mai dureroase ale societății pot fi tămăduite nu prin revolte și lupte, ci prin muzică.

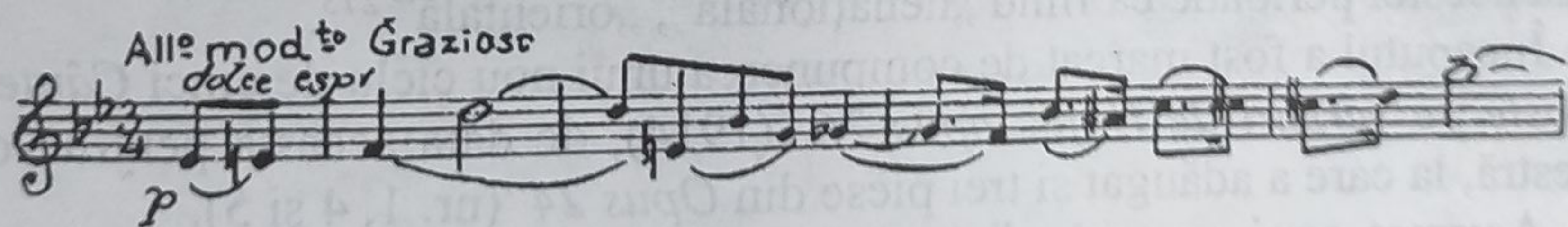
²⁷² Vezi lista de lucrări, la pag. 233.

²⁷³ T. Chylińska, op. Cit., pag. 33.

O primă turnură stilistică în creația lui Szymanowski se produce în 1905, când compozitorul își începe seria călătoriilor, poposind mai întâi în Germania și Austria, la Berlin, Leipzig, Dresda și Viena, unde vine în contact direct cu spiritul german al muzicii lui Wagner, Brahms, Mahler, Reger și R. Strauss, influențat fiind simțitor în orientarea tematică și în modalitățile de organizare morfologică și sintactică a materialului sonor. Acum, alături de numeroase lieduri, unele pe versuri de poeți germani (opus 13, 17 și 22), altele pe versuri de poeți polonezi (opus 18 și 20), iar altele pe versuri din lirica persană (opus 24), Szymanowski compune *Simfonia I, opus 15* (1907), prima simfonie creată de un polonez, *Trio-ul pentru pian, vioară și violoncel, opus 16* (1907), o altă premieră în muzica poloneză, *Simfonia a II-a în si bemol major, opus 19* (1910), *Sonata a doua pentru pian, opus 21* (1911), opera *Hagith, opus 25* (1913) și *Simfonia a treia, opus 27* (1916), lucrări ample, în care se interferează lirismul cald al compozitorului, de fizionomie și sensibilitate poloneză, într-o redare muzicală și arhitecturală de factură clasico-romantică, germană.

Dintre acestea se remarcă *Simfonia a doua*, ce prin forma și sonoritățile specifice îl recomandă pe Szymanowski drept un compozitor matur, stăpân pe mijloacele de expresie, pe care le manevrează abil, într-o concepție dramaturgică simfonică, viguroasă.

Tratată ciclic, subordonată stilului romanticilor târzii, *Simfonia* în alcătuirea sa bipartită (*Allegro moderato. Grazioso*, în formă de sonată, și *Lento* o temă cu șase variațiuni din care a treia este un veritabil scherzo urmat de variațiunea a IV-a în *Tempo di Gavotte*, variațiunea a V-a în *Tempo di minuetto* și a VI-a, *Finale. Introduzione* ce se continuă cu o complexă *Fuga finale, Allegro moderato, molto energico*, o arhitectură clădită pe temeiul a cinci elemente tematice derivate din temele principale ale celor două mișcări anterioare), are la bază o singură idee muzicală de larg suflu melodic, expusă de vioara solo, încă din prima măsură, un element tematic generator,



celelalte idei ale părților următoare fiind derivate din acesta.

Deși complexă ca arhitectură, *Simfonia* se distinge prin unitatea tematică dată de ciclicitatea temelor, prin amploarea sonoră obținută, prin larga utilizare a scriiturii polifonice și a unui aparat orchestral de tip wagnerian, prin expresia lirică și caracterul subiectiv, contemplativ.

Într-o concepție asemănătoare cu *Simfonia* este realizată și *Sonata a doua pentru pian, în la major, opus 21* (1911), tot o arhitectură bipartită *Allegro assai* (*Molto appassionato*), în formă de sonată, și *Allegretto tranquillo (Grazioso)*, o temă cu variațiuni ce se încheie cu o importantă fugă, o lucrare pătrunsă de dramatism, într-o realizare skriabiniană, cu multe schimbări de tempo și indicații

privind expresia, iar scriitura este complexă, bogată în sonorități armonice și în melodii ce se ordonează măiestrit în țesătura polifonică, predominantă.

Din creația acestei perioade, rețin atenția și cele șase melodii cuprinse în ciclul *Cântece de dragoste pe versuri de Hafiz, opus 24* (1911), realizate într-o concepție și expresie romantică ce evidențiază atracția compozitorului spre lumea exotică, spre orientul arab.

Neînțeleasă în patria sa, muzica lui Szymanowski este primită cu viu interes la Berlin, Viena și Leipzig, fiind interpretată de mari artiști ca Artur Nikisch, Grzegorz Fitelberg și Artur Rubinstein, determinându-l pe compozitor să se stabilească vremelnice la Weimar (1911). Aici, compune prima sa operă *Hagith, opus 25* (1912–1913), o operă într-un act după piesa cu același nume de Felix Dorman, în care, prin natura subiectului și factura limbajului, se aproprie de operele *Salomea* și *Electra* ale lui R. Strauss, lăsând însă să se întrevadă și unele procedee stilistice proprii, ca: stăpânirea perfectă a tehnicii de compoziție, preferința pentru structurile polifonice, coloritul orchestral, sugestiv și plastic. Tot aici, Szymanowski are revelația muzicii lui Debussy, ascultând opera *Pelleas și Melisande*, pe care nu o înțelege întru totul, și a lui Stravinski, din *Petrușca*, balet prezentat pe scena operei imperiale, de trupa lui Diaghilev, care îl impresionează profund.

A doua turnură stilistică în creația lui Szymanowski se produce spre sfârșitul anului 1914, după ce compozitorul se reîntoarce dintr-o lungă călătorie întreprinsă în primăvara și vara aceluiași an prin Italia – unde a vizitat Parma și Sicilia – și Nordul Africii, în Alger și Tunisia, extaziindu-se în fața minunilor lumii antice grecești, romane și arabe, exclamând: „Aceste locuri sunt divine”,²⁷⁴ îmbogățindu-și impresiile și sporindu-i interesul pentru cultura și arta exotică. Revenit la Timoszwka, unde rămâne în timpul primului război mondial, Szymanowski compune intens, majoritatea lucrărilor realizate în această perioadă detașându-se atât prin măiestria componistică, cât și prin tematica de inspirație impresionist-exotică, ceea ce a făcut ca critica poloneză să-i eticheteze creația acestei perioade ca fiind „nenațională”, „orientală”²⁷⁵.

Începutul a fost marcat de compunerea unui nou ciclu de cinci *Cântece de dragoste pe versuri de Hafiz, opus 26* (1914), de data aceasta pentru voce și orchestră, la care a adăugat și trei piese din *Opus 24* (nr. 1, 4 și 5).

A urmat, apoi, un „calup” de douăzeci de lucrări (de la opus 27 la opus 47), foarte variate ca factură, problematică și alcătuire instrumentală, toate

²⁷⁴ T. Chylinska, op. cit., pag. 64.

²⁷⁵ Până nu demult, creația lui Szymanowski era analizată prin prisma a trei perioade, astfel: perioada romantică, perioada impresionist-orientală și perioada națională („Okres narodowy”). După alții, în două perioade: universală și națională. Muzicologul Zofia Lissa susține însă că întreaga creație a lui Szymanowski este națională, compozitorul fiind în permanentă preocupat de găsirea unui stil propriu, chiar dacă a suferit influențele inerente începutului. Însuși compozitorul, atunci când critica poloneză l-a acuzat de lipsă de originalitate și simț polonez, scria: „Fie că sunt intitulate *Metope*, *Măști* sau *Mituri*, fie că sunt bune sau rele, nu încap în doială că compozițiile mele sunt scrise de un polonez”. Vezi: A. Farbstein, op. cit., (*Probleme de muzică*, Nr. 6/1962).

reprezentative prin măiestria compozițională, prin sensibila emoționalitate, toate într-o expresie unitară, impresionist-orientală.

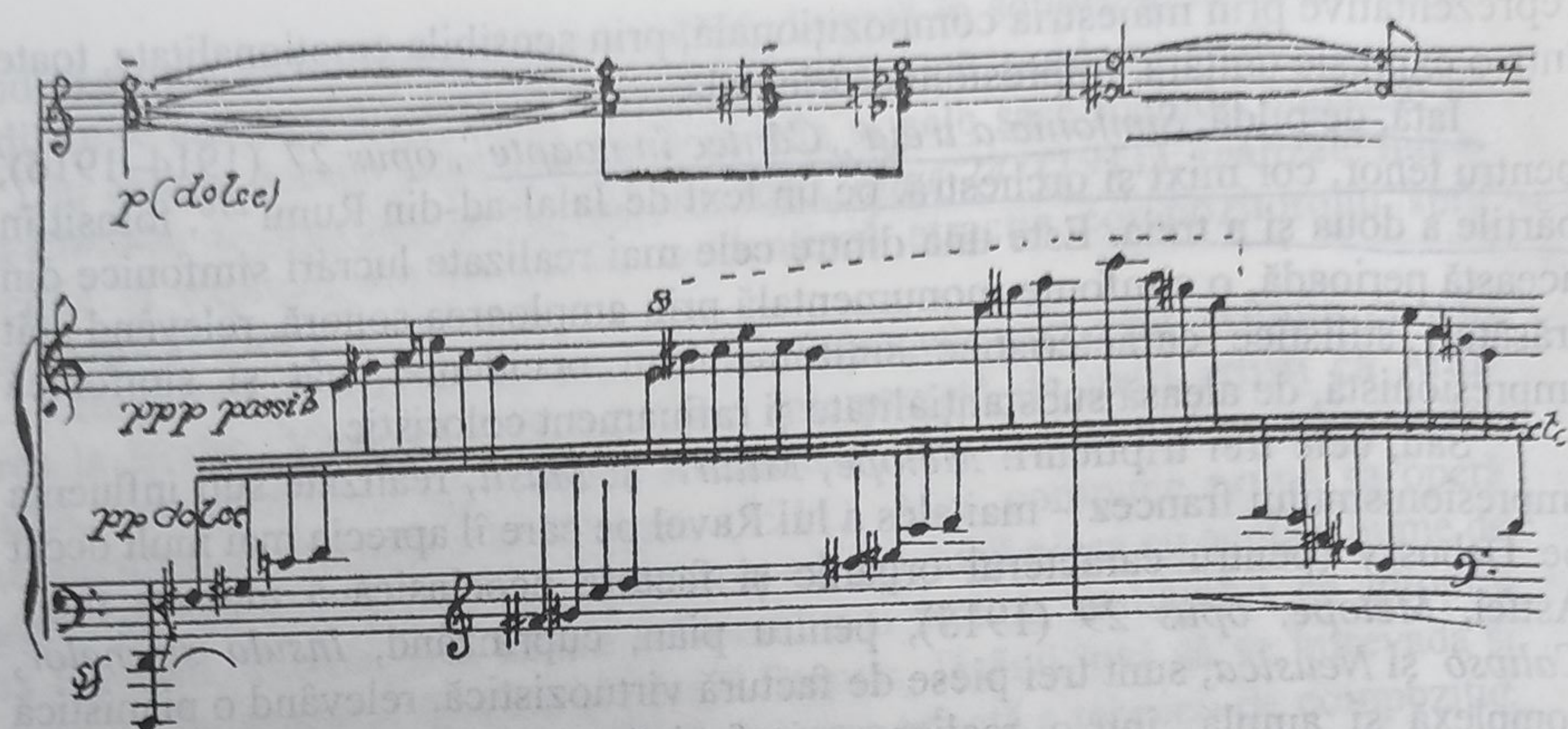
Iată, de pildă, *Simfonia a treia „Cântec în noapte”*, opus 27 (1914–1916), pentru tenor, cor mixt și orchestră, pe un text de Jalal-ad-din Rumi²⁷⁶, folosit în părțile a doua și a treia. Este una dintre cele mai realizate lucrări simfonice din această perioadă, o simfonie monumentală prin amploarea sonoră, relevând atât trăsături stilistice caracteristice simfonismului occidental, cât și simfonică impresionistă, de aleasă substanțialitate și rafinament coloristic.

Sau, cele trei tripticuri: *Metope*, *Mituri* și *Măști*, realizate sub influența impresionismului francez – mai ales a lui Ravel pe care îl aprecia mai mult decât pe Debussy (pentru caracterul organic și factura neoclasică a muzicii sale). Astfel, *Metope*, opus 29 (1915), pentru pian, cuprinzând, *Insula sirenelor*, *Calipso* și *Neusica*, sunt trei piese de factură virtuozistică, relevând o pianistică complexă și amplă, într-o realizare simfonică cu desfășurări în arpegii pe întreaga claviatură a pianului, într-o scriitură organică cvasi-atonală (fără armură la cheie și cu succesiuni melodice de cvarte), cu frecvente schimbări de măsură.

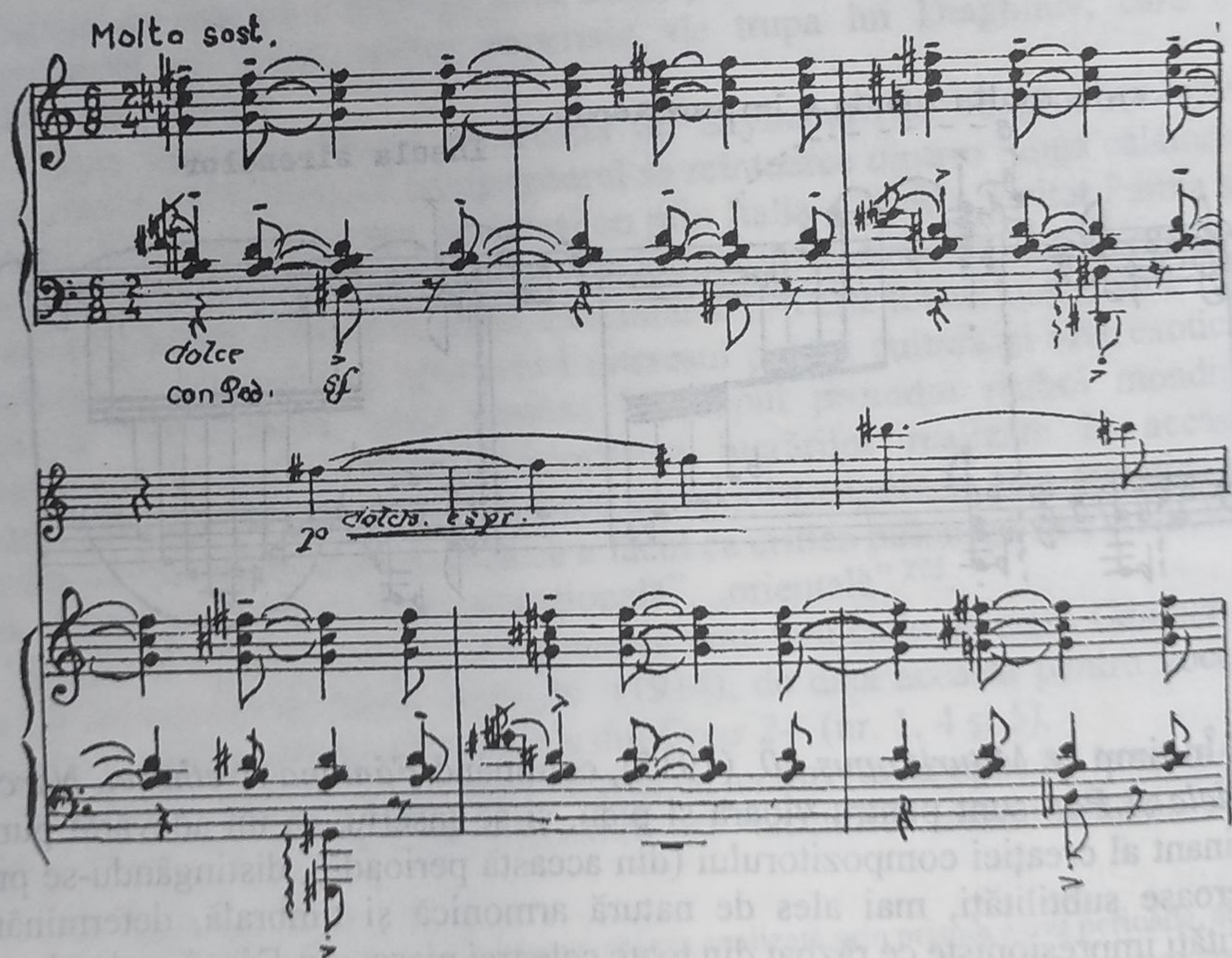


În timp ce *Mituri*, opus 30 (1915), conținând *Fântâna Arethusei*, *Narcis*, *Driadele* și *Pan* sunt pentru vioară și pian, și se înscriu, ca un adevărat punct culminant al creației compozitorului (din această perioadă), distingându-se prin numeroase subtilități, mai ales de natură armonică și timbrală, determinând sonorități impresioniste ce răzbat din toate cele trei piese: din *Fântâna Arethusei*, construită pe armonii ce sugerează transparența și irizarea, pe care se suprapune linia melodică expresivă a viorii, adecvată atmosferei într-o mare varietate de nuanțe, încărcată de triluri și flageolette;

²⁷⁶ Jalal-ad-din Rumi, poet persan din secolul al XIII-lea. Versiunea poloneză a textului îi aparține lui Tadeusz Micinski.



din *Narcis*, ce evidențiază armonii de cvarte în alternanță cu acordurile de nonă și undecimă;



ca și din *Driadele și Pan*, o piesă construită din structuri foarte variate, linia melodică a viorii contrastând cu acompaniamentul pianistic, individualizat. De remarcat expresia plastică a melodiei viorii care imită flautul, printr-o mare bogăție de triluri, flageolette și glissando-uri, cele trei *Mituri* aducându-i lui Szymanowski epitetul de „creator al stilului impresionist în literatura viorii”.

Spre deosebire de aceasta, tripticul *Măști*, opus 34 (1916), pentru pian, alcătuit din *Seherezada*, *Bufonul* și *Serenada lui Don Juan*, sunt mult mai „cuminți” atât ca factură pianistică, cât și ca expresie, fiind situate oarecum în zone mai apropiate spiritului neoclasic.

Deosebit de interesante sunt și melodiile cuprinse în ciclul *Cântecele prințesei din basm*, opus 31 (1915), pe versuri de Zofia Szymanowska (sora compozitorului), în care melodica se supune unor principii de construcție riguroase elaborate, cele șase lieduri marcând începutul unor noi trăsături stilistice în lirica vocală a compozitorului, ce se vor accentua în creațiile similare de după anul 1920.

Tot așa sunt și cele 12 studii pentru pian, opus 33 (1916), create (probabil) din dorința compozitorului de a fi, din nou, aproape de Chopin și Skriabin. Numai că, spre deosebire de ei, Szymanowski își concepe *Studiile* mai puțin în scop didactic, și mai mult concertant, cel ce le abordează trebuind să fie deja un pianist format, pentru că întregul ciclu se cântă dintr-o singură răsuflare, conform indicației „attacca” de la sfârșitul fiecărui studiu, toate punând probleme de tehnică superioară.

Într-un stil pianistic asemănător este realizată și *Sonata a treia pentru pian*, opus 36 (1917).

O concepție nouă evidențiază însă *Concertul nr. 1, pentru vioară și orchestră*, opus 35 (1916), având la bază un pretext poetic, anume, poezia *Noapte de mai* de Tadeusz Micinski, fără a i se subordona *ad literam*, caracteristică fiindu-i doar atmosfera nocturnă și coloritul exotic. Alcătuit dintr-o singură parte, *Concertul* are o desfășurare poematică asemănătoare sonatelor și concertelor lisztiene, în interiorul său putând fi delimitate mai multe tronsoane, evidențiate prin schimbări de tempouri și nuanțe, ce pot fi interpretate ca părți distincte ale lucrării. De remarcat polifonia densă și orchestrația bogată și colorată, caracteristice stilului simfonic al compozitorului din această perioadă.

Polifonie densă și stil instrumental elevat evidențiază și *Cvartetul de coarde nr. 1*, opus 37 (1917), alcătuit din trei părți: *Lento*, *Allegro moderato*, în formă de sonată, *Andantino semplice (in modo d'una canzone)*, în formă de lied și *Vivace. Scherzando alla burlesca*, cu care se leagă prin „attacca”, tot în formă de sonată, realizată polifonic, în stil fugat și imitativ cu creșteri și descreșteri dinamice, într-o expresie lirică, romantică.

Sensibil la observațiile criticii poloneze, care îi eticheta lucrările drept „nenăționale”, Szymanowski începe treptat să se îndepărteze de impresionism, reabilitând melodia ca element principal de expresie în discursul muzical, armonia redobândindu-și funcțiile sale inițiale. Tematica rămâne de inspirație exotică, astfel că creația sa înregistrează noi realizări printre care se află: cele 4 *Cântece pe versuri de Rabindranath Tagore*, opus 41 (1918) pentru voce și pian; *Cântecele muezinului nebun*, opus 42 (1918), un ciclu de șase melodii pentru soprană și pian, pe versuri de Jaroslaw Iwaszkiewicz; *Mandragora*, opus 45 (1920), un mic balet grotesc, într-un act, conceput inițial ca o muzică de scenă pentru piesa *Burghezul gentilom* de Moliere, și *Regele Roger*, opus 46

(1920–1924), a doua operă a compozitorului, operă în trei acte pe un libret de J. Iwaszkiewicz și K. Szymanowski, născută din impresia și fascinația profundă pe care au exercitat-o asupra compozitorului, vestigiile antice greco-romane și bizantine (creștine sau păgâne) din Sicilia, o operă în care, prin acțiunea scenică, fastuozitatea decorurilor și nu în ultimul rând prin muzică, se încearcă aducerea în scenă a măreției, a splendorilor și a ritului bizantin din Sicilia, din timpul domniei regelui normand Roger al II-lea (1130–1154).

Sunt ultimile lucrări dinaintea unei mari cotituri, a treia și ultima turnură stilistică, aceasta fiind conformă cu idealul estetic dintotdeauna al lui Szymanowski: să devină un compozitor național.

Ea se săvârșește cu cea mai firească disponibilitate afectivă, ceea ce face ca ajustările aduse stilului său să nu fie exaltante, șocante. Este ceea ce polonezii au numit „Okres narodowy” (perioada națională sau folclorică) a lui Szymanowski, pentru că abia acum specificul polonez, caracterul popular – cum l-a numit G. Enescu – îi definește apartenența, specificitatea și originalitatea.

După o nouă călătorie pe continentul american (1921) unde vizitează Cuba și S.U.A., unde îl cunoaște pe I. Strawinski, a cărei concepție privind atitudinea față de folclor și-o însușește, Szymanowski revine în Polonia și se stabilește la Varșovia.

Preocupat de problema caracterului național, între anii 1920 și 1930, Szymanowski studiază folclorul muzical al muntenilor polonezi din Podhale, regiunea Zakopane, fiind sprijinit în activitatea sa de scriitorul Jarosław Iwaszkiewicz, de etno-muzicologul Julius Sborowski și Stanisław Mercezyński (a căror culegere *Muzica din Podhale* a prefătat-o)²⁷⁷, de muzicologul Adolf Clybinski, de pictorii Zofia și Karol Strijenski ș.a.

Lucrarea care marchează intrarea compozitorului pe noul făgaș este ciclul de melodii *Słowieńie, opus 46 bis* (1921), cinci cântece vechi, pe versuri de Julian Tuwim, în care Szymanowski, preocupat de redarea „caracterului polonez ancestral”²⁷⁸, demonstrează o profundă înțelegere și pătrundere a limbajului muzical național, a structurilor sale arhetipale caracteristice și speciale, a prozodiei, urmărind realizarea unei expresii adecvate și intime între muzică și text. Ciclul *Słowieńie* este, după cum precizează compozitorul în 1927, „un punct de cotitură care determină o dezvoltare continuă ce duce direct la *Mazurci* (...), la *Stabat* și la noul balet pe care l-am scris de curând”²⁷⁹.

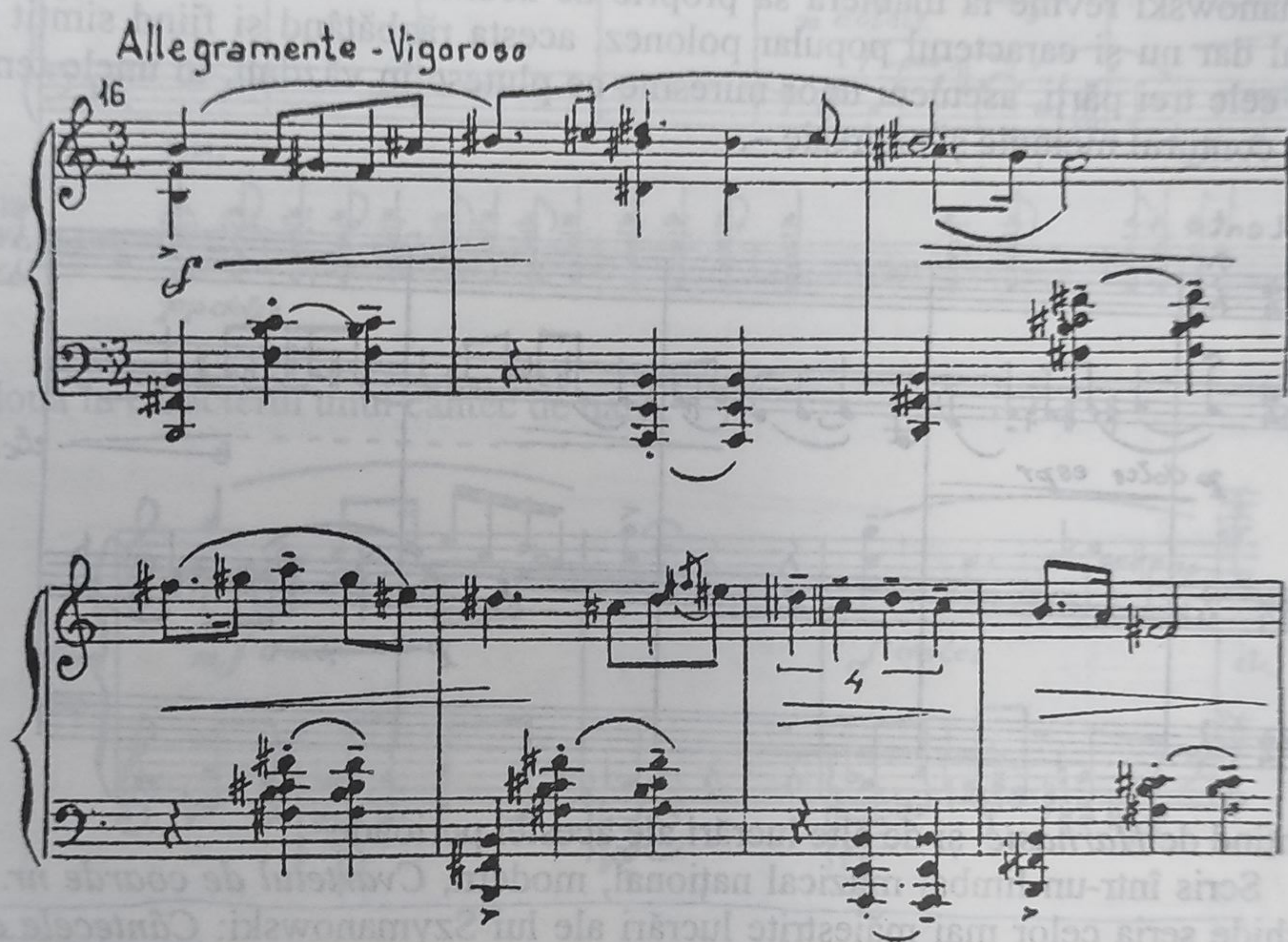
Și, într-adevăr, următorul pas important a fost suita de *20 mazurci pentru pian opus 50* (1924–1926), constituite ca un omagiu adus patriei sale și lui Chopin. Nu este vorba de copierea stilului marelui său precursor, ci de o

²⁷⁷ Jarosław Iwaszkiewicz susține că Szymanowski putea fi un tot atât de bun scriitor ca și compozitor. Îl preocupa nu numai muzica, ci și matematica, literatura și istoria (în arhiva sa au fost găsite însemnări privind istoria arabilor, extrase din lucrări de L. da Vinci, Goethe, Schopenhauer și ale altora).

²⁷⁸ Teresa Cbylinska. Op. cit., pag. 93.

²⁷⁹ Ibidem.

înțelegere nouă a genului, de reactualizarea lui într-o viziune estetică și edificare muzicală modernă. Viziunea modernă a muzicii a fost determinantă în realizarea unei expresii concentrate (piesele durează între 1', 10'', *Mazurca nr. 11* și 3', *Mazurca nr. 12*) într-o redare sonoră viguroasă și austeră, în afara virtuozității pianistice și a procedeeelor comune de scriitură, într-un limbaj armonic, polifonic, modern, de specificitate națională.



Înțelegere profundă a specificului național și în *Stabat mater*, opus 53, (1925–1926), în care Szymanowski accentuează caracterul arhaic polonez prin recurgerea la unele melodii rituale țărănești cu structurile lor modale²⁸⁰, pe care le prelucrează în stil polifonic, specific muzicii cultice poloneze renascentiste, iar textul latin este tradus în limba poloneză, compozitorul fiind convins că „în versiunea poloneză” acest imn, vechi și naiv, câștigă în expresie asemeni unei picturi cu culori familiare – în contrast cu „desenul originalului arhaic”²⁸¹

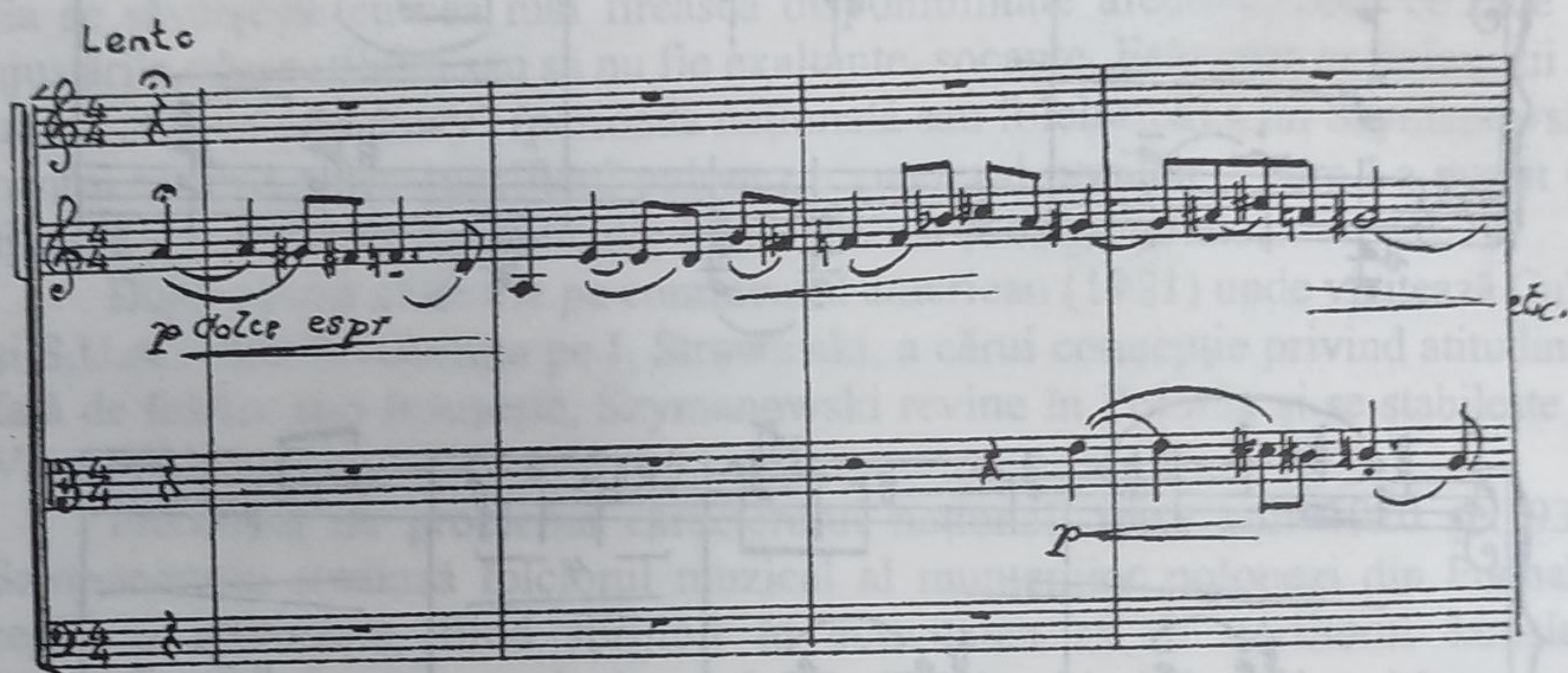
Într-o concepție asemănătoare este realizată și lucrarea următoare, *Harnasie*, opus 55 (1923–1931), un adevărat balet național, un balet-pantomimă, în două acte și trei tablouri, pe un libret inspirat dintr-o legendă populară, în care eroii sunt haiduci din munții Tatra, pe scenă fiind prezentate obiceiuri, dansuri,

²⁸⁰ În 1910 Szymanowski se declara împotriva citatului folcloric, scriind: „Vai, aceste prelucrări dezgustătoare, aceste oberek-uri, aceste „dana-dana”, ele sunt blestemul artei noastre”, considerând că, desigur, caracterul național al unui compozitor este determinat nu de citatele din folclor, ci de conținutul muzicii sale, de expresia ei.

²⁸¹ T. Chylińska, op. cit., pag. 132.

costume și melodii populare țărănești din Pedhale, reliefând cu măiestrie caracterul modal al armoniilor și asimetria metroritmică a dansurilor. De remarcat prezența vocilor (tenor și cor) în desfășurarea muzicală a baletului.

Spre deosebire de acesta, în *Cvartetul de coarde nr. 2, în do major, opus 56* (1927), o arhitectură tripartită (*Moderato* în formă liberă de sonată, *Vivace scherzando*, un rondo cu elemente de variațiuni și *Lento*, o fugă la patru voci), Szymanowski revine la maniera sa proprie de abordare a folclorului, părăsind citatul dar nu și caracterul popular polonez, acesta răzbătând și fiind simțit în toate cele trei părți, asemeni unor miresme ce plutesc în văzduh, în unele teme –prin conturul melodic și expresie –,



amintind de *Harnasie* și de alte lucrări ale acestei perioade.

Scris într-un limbaj muzical național, modern, *Cvartetul de coarde nr. 2*, deschide seria celor mai măiestrite lucrări ale lui Szymanowski: *Cântecele din Kurpie, opus 58*, *Simfonia a IV-a concertantă, opus 60*, *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2, opus 61* și cele *Două mazurci pentru pian, opus 62*, toate înscriindu-se ca adevărate modele de înțelegere și realizare a sintezei dintre muzica cultă și creația populară, reușind astfel ceea ce muzicologia contemporană numește „caracterul național polonez”.

Piesni Kurpiowskie, opus 58 (Cântece din Kurpie, 1931–1932), douăsprezece melodii pentru voce și pian, grupate în trei caiete, au rămas drept cele mai cunoscute melodii ale lui Szymanowski, în prefața cărora autorul își manifestă admirația pentru creația folclorică, „sursa cea mai bogată și mai puțin cunoscută încă a celor mai frumoase cântece populare poloneze”²⁸².

În *Simfonia a IV-a concertantă, pentru pian și orchestră, în fa major, opus 60* (1932), dedicată prietenului său Artur Rubinstein, Szymanowski creează o lucrare alcătuită din trei părți (ca majoritatea lucrărilor sale), ce se prezintă ca o culme a creației simfonice poloneze, înscrisă ca o soluție nouă și originală, propusă în dezvoltarea simfoniei contemporane, bazată pe sinteza măiestrită

²⁸² Vezi partitura: Karol Szymanowski, *Piesni Kurpiowskie*, Tawarzystwo wydawnicze muzyki polskiej, 1935.

dintre limbajul muzical european profesionist și caracterul național polonez. Astfel, partea I, *Moderato (Tempo commodo)*, este concepută într-o formă liberă de sonată cu două teme contrastante, ambele de factură națională, prima pe un ritm de poloneză,

Piano Solo

pizz.
pp dolce

a doua în caracterul unui cântec de dans,

Piano Solo

mf dolce
f dolce
ele.

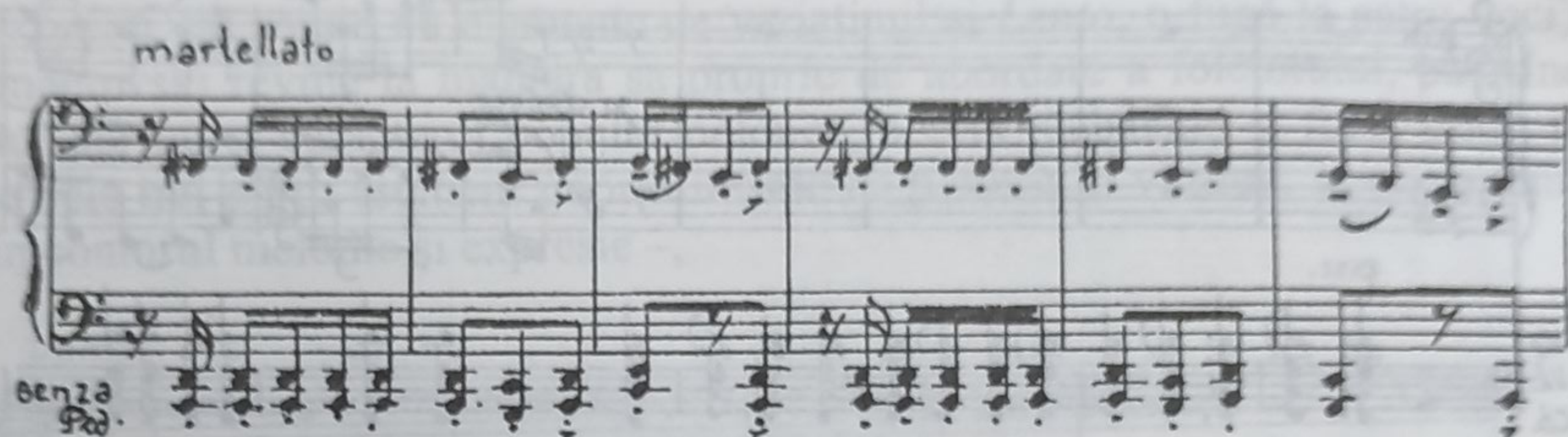
prelucrarea lor în diferite mișcări ca *Andantino tranquillo e dolce*, *Subito più vivo*, *Poco scherzando* ș.a. conferind muzicii dinamism, varietate și voioșie.

Contrastul este adus de partea a doua, *Andante molto sostanuto*, construită din teme de larg suflu,

(très expressif, un peu exagéré)

pp dolciss.
cresc. f dolciss.
ppp

prezentate polifonic în structuri contrapunctice complexe, desfășurate într-o variată gamă de nuanțe, de la cele mai stinse, notate cu *pppp* (conferite mai ales pianului) la cele mai puternice, indicate prin *ff* și *fff*, ce prin „attacca” se leagă de partea a III-a, *Allegro non troppo, ma agitato ad ansioso*, în formă clasică de rondo construit pe un viguros ritm de oberek,



cu frecvente momente heterofonice, cu un episod central *Sostenuto*, pe ritm de mazurcă, repartizat pianului solo, de mare efect în dramaturgia generală a părții.



De remarcat aici prezența temei inițiale (din partea întâi), conferind astfel lucrării caracter ciclic.

Fără a cita melodii populare, creând însă teme și ritmuri în caracter popular, în *Simfonia a IV-a*, Szymanowski realizează una dintre cele mai de seamă creații simfonice ale muzicii poloneze din prima jumătate a secolului al XX-lea.

În paralel cu *Simfonia concertantă*, Szymanowski a compus *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră, opus 61* (1932–1933), pe care îl dedică „memoriei marelui muzician, scumpului și neuitatului prieten Paul Kochanski”²⁸³, cu care a colaborat la realizarea partidei violonistice, o lucrare ce se înscrie pe aceeași linie a preocupărilor compozitorului, de valorificare superioară a folclorului național polonez. Un concert monopartit, construit liber, în interiorul căruia pot fi identificate mai multe secțiuni (*Moderato*, *Andante sostenuto*, *Allegramente*,

²⁸³ Dedicția compozitorului notată pe prima pagină a concertului.

Andantino, Tempo primo) cu numeroase densități sonore, cu o splendidă cadență de Paul Kochanski la sfârșitul secțiunii *Andante sostenuto*, întregul concert fiind realizat după principiul ciclic.

Ultima lucrare a lui Szymanowski, cele *Două mazurci pentru pian, opus 62*, a fost realizată în anul 1934 și se alătură celor *20 de mazurci pentru pian, opus 50*, compozitorul dovedind încă o dată preocuparea sa consecventă, mai ales din ultima perioadă a creației, pasiunea sa nestinsă pentru folclorul național, pentru melodica și ritmica dansurilor naționale. Relevante prin melodica lor pregnantă, de factură națională, prin ritmurile caracteristice, prin scriitura și tehnica pianistică modernă, cele două mazurci vin să încununeze creația lui Szymanowski, ilustrând drumul parcurs de compozitor de la *Preludiile pentru pian, opus 1*, la cele *Două mazurci, opus 62*, lucrarea putând fi considerată drept un ultim omagiu adus precursorului său conațional, Frédéric Chopin, prin creația sa Szymanowski ridicând din nou cultura muzicală națională poloneză la rang european, impunând-o ca o voce distinctă și particulară în marele concert universal, deschizând totodată noi perspective dezvoltării muzicii poloneze contemporane.

*

După Karol Szymanowski, componistica muzicală poloneză a cunoscut o puternică dezvoltare, impulsionată fiind de avântul european al muzicii moderne, dar mai ales de vestitele festivaluri anuale de muzică nouă, desfășurate sub genericul „Toamna la Varșovia”. Datorită lor, capitala poloneză — în care se află inima lui Frédéric Chopin — a devenit, începând cu anul 1957, un centru iradiant al muzicii contemporane.

Ceea ce caracterizează muzica poloneză din a doua jumătate a secolului XX este tendința spre modernitate. Nu este vorba de o înnoire generală, ci doar de anumite tendințe care, după anul 1960, s-au manifestat în creațiile unor compozitori deschiși la nou, la experimentări, unele mai mult sau mai puțin acceptate. În această perioadă, actul creator a devenit o activitate exploratoare, o experiență de compoziție, depășind faptul în sine de a compune pur și simplu. Noutățile au apărut mai ales în domeniul organizării sonore, în cel al mijloacelor compoziționale, în sfera dinamicii, a combinațiilor timbrale etc. Se poate vorbi chiar de o individualizare, de o aprofundare și de o maturizare a acestor tendințe și, pentru prima dată în istoria muzicii poloneze, de o răspândire a valorilor create aici, în afara granițelor Poloniei, de o influență a muzicii așa-zisei „școli poloneze” asupra unor muzicieni de pretutindeni.

Alături de compozitori consacrați ca: Andrzej Panufnik (n. 1914), Kazimierz Sikorski (1895–1963), Witold Lutoslawski (1913–1994), Grazina Bacewicz (1913–1969) ș.a., Festivalul „Toamna la Varșovia” a impus nume noi ca: Krzysztof Penderecki (n. 1933), Boguslaw Schaffer (n. 1929), Henryk Mikolaj Gorecki (n. 1933), Kazimierz Sierocki (n. 1922) ș.a., ale căror creații s-au impus ca adevărate modele ale muzicii noi.

În special în compozițiile lui Witold Lutoslawski și ale lui Krzysztof Penderecki au avut loc importante descoperiri, necunoscute pe alte meridiane ale explorărilor și experimentărilor muzicale, de mare interes pentru dezvoltarea muzicii mondiale. Prin descoperirea unor timbruri mai subtile, mai complexe, prin lărgirea sau prin punerea în libertate ori în simultaneitate, prin neîncetata diferențiere internă de extindere a materialului sonor, muzica poloneză din a doua jumătate a secolului XX s-a impus în lumea muzicală mondială, ca o voce distinctă și originală, demnă de respectul și de aprecierea melomanilor de pretutindeni.

WITOLD LUTOSLAWSKI (1913–1994)²⁸⁴

Personalitatea numărul 1 a muzicii poloneze de după Karol Szymanowski, Witold Lutoslawski s-a afirmat ca un muzician cu o multilaterală și vastă experiență artistică, evoluând de la romantismul târziu din primele lucrări (*Variațiuni simfonice* – 1938, *Simfonia nr. 1* – 1947, *Variațiunile pentru pian pe o tmeă de Paganini* – 1941 ș.a.) la modalismul și melodismul folcloric național din *Mica suită* (1951), *Tripticul silezian* (1951) și *20 de colinde poloneze* (1946), ajungând la aleatorismul din *Jocurile venețiene* (1961), din *Cvartetul de coarde* (1964) și din *Cartea pentru orchestră* (1968), reușind un stil în care compozitorul nu este nici prizonierul sistemului tonal și nici al celui serial

²⁸⁴ Witold Lutoslawski s-a născut în Varșovia, la 25 ianuarie 1913. A studiat pianul, vioara și compoziția la Conservatorul din orașul natal cu Witold Maliszewski — elev al lui Nicolai Rimski-Korsakov și Alexandr Glazunov —, pe care l-a absolvit în anul 1937. În paralel, în perioada 1931–1933, Witold Lutoslawski a studiat matematicile la Universitatea din Varșovia. Afirmat ca pianist încă de la vârsta de 5 ani, W. Lutoslawski a desfășurat — între anii 1932 și 1955 — o bogată activitate concertistică, iar din anul 1952 și de dirijor, mai ales al propriilor sale creații. În anul 1957, împreună cu A. Panufnik, Gr. Bacewicz, H.M. Gorecki și alții a pus bazele Festivalului „Toamna la Varșovia”. Începând din anul 1965, W. Lutoslawski a susținut cursuri de compoziție în diverse orașe ca: Tanglewood, Dartington, Stockholm, Essen, Copenhaga, Dartmouth și în Texas (SUA). A desfășurat o bogată activitate componistică, *Variațiunile pentru orchestră* (1938) impunându-l în atenția lumii muzicale. Înflorirea talentului său s-a produs după cel de al doilea război mondial. Creația sa, cunoscută pretutindeni, cuprinde lucrări scrise în majoritatea gen s-a produs după cel de al doilea război mondial. Creația sa, cunoscută pretutindeni, cuprinde lucrări scrise în majoritatea genurilor muzicale, inclusiv ilustrații muzicale la piese de teatru, filme și emisiuni radio. Nu a compus opere. Ultima sa lucrare, *Subito* – pentru vioară și pian –, a fost compusă pentru concursul de la Indianapolis, unde a fost interpretată în primă audiere, în luna septembrie 1994. Nu a mai apucat să o asculte: a încetat din viață la 10 februarie, la Varșovia, în vârstă de 81 de ani.

dodecafonic. În creația sa, Witold Lutoslawski a realizat o sinteză între marile tradiții venite din anterioritatea muzicală universală și noile cuceriri ale tehnicii muzicale moderne. „În principiu — spunea el în 1968 — am compus o muzică pe care am vrut să o ascult eu, o muzică ce exprimă gusturile, dorințele și visurile mele. Am oferit auditorilor adevărul meu propriu.”

Autor al unui mare număr de lucrări realizate în diverse genuri (*Concert pentru orchestră* — 1954, *Muzică funebră* — 1958, *Trei poeme de Henri Michaux* — 1963, *Cvartet de coarde* — 1968, *Simfonia a II-a* — 1967, *Carte pentru orchestră* — 1968, *Simfonia a III-a* — 1983, *Spațiile soarelui* — 1990 ș.a.), Witold Lutoslawski are meritul de a fi întreprins interesante explorări în universul sonor, rezultând sinteze originale, impunându-se printr-o muzică profundă, captivantă. Relevantă în acest sens este *Muzyka zalobna* (Muzică funebră — 1958) pentru orchestră de coarde, scrisă în memoria lui Béla Bartók, o lucrare alcătuită din patru părți (*Prolog, Metamorfoze, Apogeu și Epilog*), cu o durată totală de cca. 13 minute și 30 de secunde. În ea compozitorul pornește de la un material sonor de 12 sunete, organizate intervalic după anumite procedee componistice stilului compozitorului ungur (a se vedea concertul acestuia pentru orchestră), și studiază posibilitatea utilizării lor pentru construirea tuturor structurilor și intervalelor (de la unison și până la suprapunerea pe verticală a celor 12 sunete), într-o creștere gradată a valorilor, rezultând în final o operă de o coerență sonoră și arhitecturală extraordinară, de o unitate de stil și de valori expresive impresionante.

Trei ani mai târziu, în anul 1961, Witold Lutoslawski abordează aleatorismul, pe care îl interpretează într-o manieră personală și care la el nu depășește domeniul melodico-ritmic al muzicii. Acest aleatorism foarte original, în concepția și în aplicațiile sale — căruia autorul i-a dat denumirea de „aleatorism de factură” — a devenit, începând cu *Jeux venitiens* (Jocuri venețiene — 1961), trăsătura caracteristică a tuturor lucrărilor sale. „Aceasta mi-a dat sentimentul eliberării din lanțurile care au împiedicat considerabil dezvoltarea gândirii mele muzicale”, a mărturisit el în anul 1962. „Am găsit mijlocul de a mă servi de anumite agregate sonore verticale care mă interesau de mult timp și, ținând seama de posibilitățile interpreților, noi orizonturi s-au deschis înaintea mea, pentru a practica această tehnică în prezentul imediat și în viitor.”²⁸⁵

„Prezentul imediat și viitor” a însemnat pentru Witold Lutoslawski *Cvartetul de coarde* (1964) și *Livre pour orchestre* (Cartea pentru orchestră — 1968) în care compozitorul a accentuat trăsăturile și tehnica aleatorică ajungând la noi descoperiri în sferile universului sonor.

²⁸⁵ Balint Andras Varga — *Lutoslawski. Profile: Witold Lutoslawski in Conversation with B.A. Varga*. London, 1976.

The image displays four staves of musical notation, each for a different instrument: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. Each staff contains a series of notes, some marked with 'ca. 2°', 'ca. 3°', 'ca. 4°', and 'ca. 5°'. Dynamic markings include '(sempre fff)' and '(sub)p'. Performance instructions are written below the staves, such as 'repeat up to the 2nd violin's signal, and go on' and 'give the 1st violin a signal, and wait up to the signal of the 1st violin'.

Forma deschisă devine astfel la Witold Lutoslawski un element central un element central al dialecticii sale muzicale, modul său propriu de exprimare artistică. Un mod ce poate fi urmărit în *Trois Poèmes d'Henri Michaux* (Trei poeme de Henri Michaux — 1963), în *Cvartetul de coarde* (1964), în *Simfonia a II-a* (1967), în *Simfonia a III-a* (1983) și în multe alte lucrări consacrate pianului și formațiilor de cameră.

Dar, odată cu *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1970) — compus pentru violoncelistul Mstislav Rostropovici — Witold Lutoslawski intră într-o nouă fază stilistică, în care accentul nu mai este pus pe strălucirea culorilor timbrale, ci pe concentrarea expresiei, pe luciditate, pe opoziții și pe tensiuni contrastante, pe esențe. În această sferă estetică se înscriu: *Preludiile și fugile pentru 13 instrumente de coarde* (1972) — un veritabil omagiu adus lui Johann Sebastian Bach —, *Mi-parti* pentru orchestră (1976), *Novelette* pentru orchestră (1979), *Simfonia a III-a* (1983) ș.a., șirul opusurilor sale încheindu-se cu piesa *Subito* (1994) pentru vioară și pian, compusă pentru Concursul de la Indianapolis din septembrie 1994.

Apreciată de mari interpreți și de publicul din lumea întreagă încă din timpul vieții compozitorului, creația lui Witold Lutoslawski continuă să suscite interes în rândul muzicienilor, înscriindu-se ca o contribuție de excepție la îmbogățirea tezaurului polonez și universal.

KRZYSZTOF PENDERECKI
(n. 1933)²⁸⁶

Ca și Witold Lutoslawski, care prin creația sa a relevat forța imenselor resurse pe care le posedă muzica nouă, Krzysztof Penderecki i-a surprins pe melomani prin spontaneitatea alcătuirilor sale sonore, trecând de la lucrări declarate experimentale ca: *Anaklasis*, *Quatuor* și *Canon* pentru orchestră și bandă magnetică, la forme monumentale de oratorie ca: *Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*, *Dies irae* și *Utrenia*, iar mai recent *Requiem Poloniei* și *Simfonia „Cele șapte porți ale Ierusalimului”*, care l-au impus în prim-planul componisticii mondiale contemporane drept unul dintre cele mai evaluate spirite ale muzicii sfârșitului de mileniu.

Considerat a fi reprezentantul principal al muzicii poloneze actuale, Krzysztof Penderecki s-a făcut cunoscut în anul 1959 în cadrul Festivalului „Toamna la Varșovia”, unde a prezentat lucrarea *Strophes*, pentru o soprană, recitator și 10 instrumente, interpretată în același an, la Paris, în cadrul concertelor „Domaines musicales” conduse de Pierre Boulez, care a surprins prin ineditul sonorităților realizate. În 1963, Witold Lutoslawski evidențiază noutățile sonore din *Cvartetul de coarde* al tânărului compozitor, în care se întâlnește un adevărat evantai de sonorități necunoscute până atunci, pe care le-a obținut cu ajutorul instrumentelor cu coarde tradiționale. Explorând spațiul dintre căluș și cordar, compozitorul a obținut sunete noi, rezultate din mișcarea arcușului pe coarde, diferite feluri de vibrato, stabilind și o nouă modalitate de notare și de organizare a duratelor.

Acestora le-a urmat *Anaklasis* (Refracție — 1960), muzică pentru instrumente de coarde și percuție în care Krzysztof Penderecki a reușit pentru prima dată — plecând de la combinarea sonorităților instrumentelor cu arcuș și de la „jocul” instrumentelor de percuție — să obțină un efect copleșitor. Aceste inovații au fost aplicate și în domeniul muzicii vocale, în același sens realizând *Wymiary czasu i ciszy* (Dimensiunile timpului și ale liniștii — 1960) pentru cor și 40 de instrumente.

²⁸⁶ Krzysztof Penderecki s-a născut la 23 noiembrie 1933 în localitatea Debica din apropierea Cracoviei. A studiat compoziția, mai întâi cu profesorul particular F. Skolyszowski (1955–1958), apoi la Conservatorul din Cracovia cu Malawski și Wiechowicz. S-a făcut cunoscut în anul 1959 când, la un concurs de compoziție, a prezentat *Psalmii lui David*. În același an, la Festivalul „Toamna varșoviană” a prezentat *Strophes*, interpretată apoi la Paris, în cadrul concertelor „Domaines Muzicales”, conduse de Pierre Boulez. Prezent la toate întâlnirile internaționale de muzică contemporană (Donaueschingen, Darmstadt, Varșovia, Paris), Krzysztof Penderecki s-a afirmat ca un reprezentant de seamă al avangardei muzicale, lucrările sale fiind aplaudate pretutindeni, *Threnos* (1961) — în memoria victimelor de la Hiroshima — aducându-i premiul UNESCO. Profesor de compoziție la Essen și director al Conservatorului din Cracovia, din 1972, Krzysztof Penderecki a fost distins cu numeroase premii și titluri universitare ca: Premiul Westphalia (1966), Premiul național (1968), Premiul Uniunii Compozitorilor Polonezi, titlul de Doctor honoris causa al Universităților din Rochester, New York și al Academiei regale de muzică din Londra.

O nouă etapă în componistica lui Krzysztof Penderecki începe cu *Thren ofiarom Hiroșimy* (Compasiune pentru victimele de la Hiroshima — 1960) pentru 52 de instrumente cu arcuș. Redarea prin muzică a tragediei japoneze din 1945 i-a impus compozitorului utilizarea unor mijloace de expresie cu totul noi. Gama sa cuprinde glissando-uri, sunete ținute, clustere, intensități variate, creșteri și descreșteri pregătite sau bruște etc.

În *Canon* (1962) pentru 52 de instrumente cu coarde și bandă magnetică, Krzysztof Penderecki extinde gama mijloacelor sale de expresie, realizând o lume sonoră de mari contraste.

Mari contraste realizează și în *Sonata pentru violoncel și orchestră* (1964), o foarte complexă partitură de muzică pură.

Cu *Sabat Mater* (1963) pentru trei coruri *a cappella*, Krzysztof Penderecki intră într-o nouă fază a stilului său, punând accentul pe expresia vocală rezultată din conducerea liniară a vocilor cîntate. Tradiția și prezentul se întâlnesc aici. De fapt este reluată linia începută în *Psalmii lui David* (1958), în care este reactualizat melodismul gregorian, tratat însă într-o viziune modernă, compozitorul demonstrând inspirație, fantezie, o înaltă știință contrapunctică și profesionalism.

Toate acestea au pregătit apariția, în anul 1966, a oratoriului *Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (Patimile și moartea domnului nostru Isus Christos, după Luca), lucrare monumentală prin semnificație, prin amploarea și desfășurarea sonoră, prima de acest fel în creația sa, ce a atras atenția lumii muzicale contemporane.

Tehnica de compoziție bazată pe asocierea de elemente contrastante dă muzicii Patimilor o forță de expresie deosebit de puternică și originală. În *Lukas-Passion*²⁸⁷ — lucrare scrisă la comanda Radiodifuziunii din Köln — Krzysztof Penderecki și-a întocmit singur libretul pe baza textului Evangheliei după Sfântul Luca, text tratat în limba latină în spiritul liturghiei romano-catolice. Structurat în trei părți, oratoriul este scris pentru soliști, recitator, cor mixt și orchestră, partidele acestora fiind tratate într-o mare varietate de procedee: coruri *a cappella* (ca spre exemplu corul *Stabat Mater*), coruri acompaniate de orchestră (*Popule meus*), coruri cu soliști (*Crux fidelis*), arii solo (*Domine, quis habitabis in tabernaculo tuo*), ansambluri de soliști (terțetul *In pulverem mortis*), partide solo cîntate și recitate.²⁸⁸

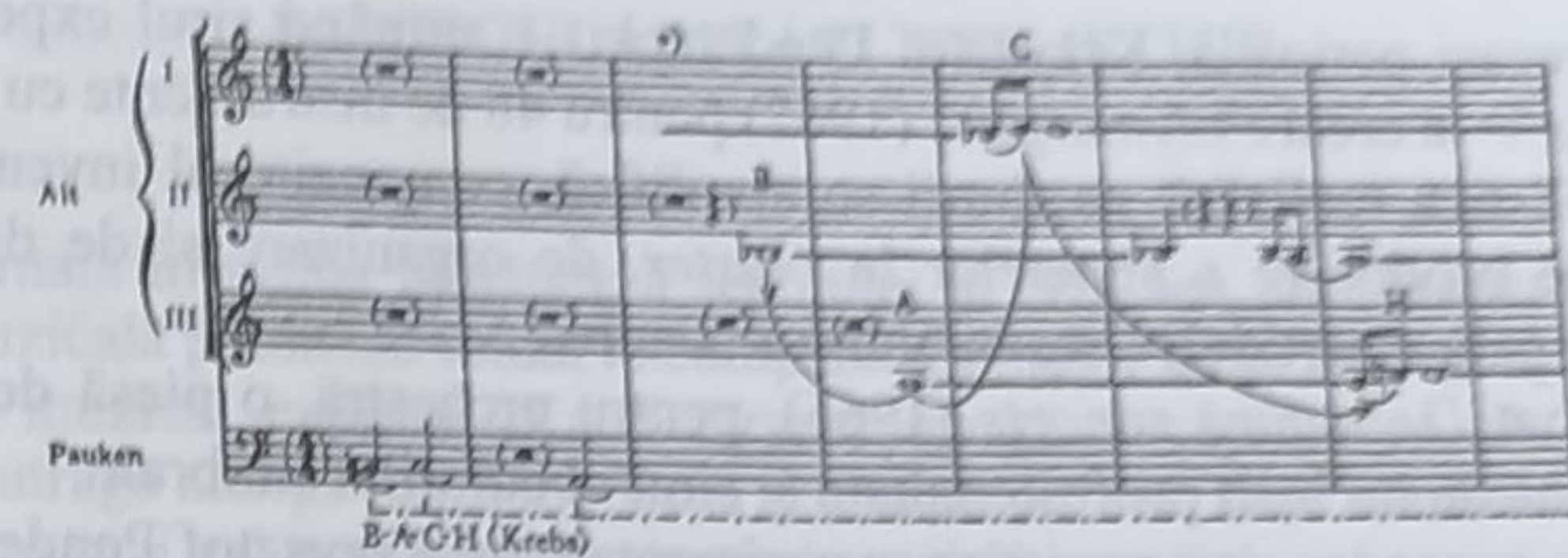
Atrage atenția prin inedit și aparatul orchestral din care lipsesc clarinetele și oboaiile, dar în care introduce 2 saxofoane și harpe, ce sunt alăturate unei formații specifice romantismului târziu.²⁸⁹

Atrage atenția, de asemenea, unitatea tematică a lucrării dată de două motive: *Domine* și *B-A-C-H*,

²⁸⁷ Este titlul prescurtat al lucrării sub care circulă în lumea muzicală.

²⁸⁸ Evanghelistul este tratat ca un foarte expresiv povestitor.

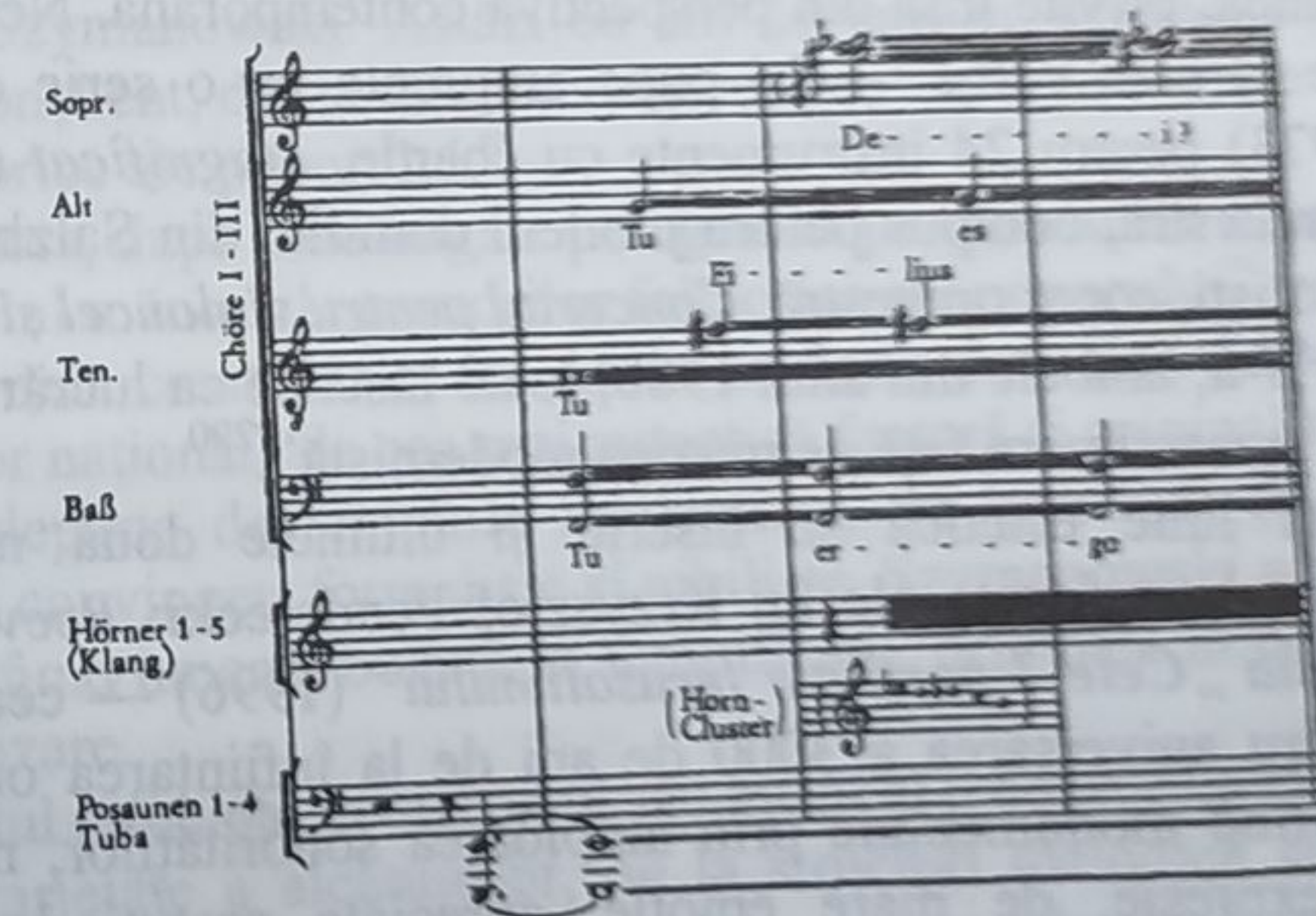
²⁸⁹ 4 fl. 4 fag. 4 tromp. 4 tromb.+tuba, o percuție bogată cu tam-tam și gonguri chinezești și javaiene, 24 violine, 10 viole, 10 violoncele, 8 contrabași, orgă.



cel de-al doilea, prezentat liber în diverse ipostaze polifonice, tratat ca un veritabil „capăt de serie” de 12 sunete, care se armonizează perfect în contextul muzical de ansamblu. Tema: *Si bemol, La, Do, Si* este fundamentală în passacaglia *Popule meus* de la începutul părții a doua.

Remarcăm totodată prezența *cluster*-ului în care sunt verticalizate 12 voci divizate în trei coruri, alături de o polifonie densă ce evoluează de la cântecul psalmodic la eterofonie, în care suita de secunde paralele ocupă un loc central.

Și în privința tratării aparatului orchestral se impun câteva observații sumare. Să remarcăm că Krzysztof Penderecki păstrează cuceririle anterioare rezultate din noile combinații de timbruri: sonorități stridente rezultate din „clustere” în care sunetele sunt la intervale de sferturi de ton, glissando-uri, momente aleatoare, o mare varietate de nuanțe, toate încredințate instrumentelor într-o orchestrație nouă, specifică viziunii moderne a compozitorului.



Și tratarea vocilor este una mai specială: trecerile în domeniul vocal sunt comode, grație „staccatelor” și „pizzicatelor” încredințate cântăreților, combinate cu șuierături, glissando-uri ale corului în care se combină magistral vorbirea și cântul propriu-zis. Sonoritatea textului latin, bogat în vocale, favorizează trecerile line de la momentele orchestrale la cele vocale, între acestea existând o unitate structurală perfectă. Toate aceste mijloace determină crearea nu a unui tablou muzical al unei persoane anume, ci exprimă complexitatea evenimentelor dramatice de pe Golgota.

În aceeași perioadă, Krzysztof Penderecki — urmând șirul experiențelor din *Threnos* — a creat *Polymorphia* (1962) pentru 48 de instrumente cu arcuș, în care simbolistica realizării partituri se amplifică, compozitorul inventând noi procedee de producere a sunetelor în *cluster*, de organizare și de distribuție neconvențională a partidelor ansamblurilor sonore.

A urmat *De natura sonoris* (1966), pentru orchestră, o piesă de muzică pură, realizată de un înalt profesionalism și simț al culorilor timbrale.

Aceste procedee componistice experimentate de Krzysztof Penderecki — atât în muzica simfonică pură, cât și în cea vocală — stau la baza realizării următoarelor partituri, dintre care menționăm: *Dies irae* (1967) pentru soliști, cor și orchestră, *Utrenia* (Messa ortodoxă 1970–1971), oratoriu dramatic pentru solist, cor mixt și orchestră, în care este tratată punerea în mormânt și învierea lui Isus Christos, conform ritualului creștin ortodox, *Capriccio per Siegfried Palm* (1968) pentru violoncel solo, o melopee amplă, compozitorul demonstrând o mare forță creatoare, ingeniozitate și inventivitate.

Un loc aparte în creația sa îl ocupă opera *Diabły Loudum* (Diavolul din Loudum — 1969) după un text de Aldous Huxley și John Whiting, un adevărat *show* încărcat de expresie și dinamism.

Cu *Preludiul pentru orchestră* (1971), cu *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1972) și cu *Simfonia I* (1973), Krzysztof Penderecki intră într-o nouă fază a evoluției gândirii sale estetice, așezând la baza creației sale expresia și simțirea romantică, privite însă din perspectiva contemporană. Neoromantismul — căci despre el este vorba — își pune amprenta pe o serie de lucrări ca: *Intermezzo* (1973) pentru 24 instrumente cu coarde, *Magnificat* (1974) pentru soliști, cor și orchestră, compus pentru jubileul domului din Salzburg, *Te deum* (1979) pentru soliști, cor și orchestră, *Concertul pentru violoncel și orchestră nr. 2* și *Simfonia a II-a*, ambele din anul 1980, toate înscrise ca lucrări de excepție, expresie a unui „resentiment față de muzica modernistă”.²⁹⁰

Pe această linie estetică se înscriu și ultimele două mari realizări componistice vocal-simfonice ale lui Krzysztof Penderecki: *Recviem Poloniei* (1995) și *Simfonia „Cele 7 porți ale Ierusalimului”* (1996) — cea de pe urmă fiind scrisă pentru aniversarea a 3000 de ani de la înființarea orașului sfânt, ambele lucrări fiind monumentale prin amploarea sonorităților, moderne prin mijloacele de expresie, de mare emoție, apreciate pretutindeni în lumea muzicală,²⁹¹ care așteaptă noi evenimente sonore din partea acestui mare talent polonez care se dovedește a fi un demn urmaș al precursorilor săi naționali: Frederic Chopin, Karol Szymanowski și Witold Lutoslawski.

²⁹⁰ Hans Vogt — *Neue Musik seit 1945*. Zweite Auflage. Stuttgart, 1975, pag. 349.

²⁹¹ *Recviem Poloniei* a fost interpretat la București, la Ateneul român „G. Enescu” în anul 1996, având-o ca solistă pe Mariana Nicolesco, la pupitrul dirijoral aflându-se compozitorul. Tot Mariana Nicolesco a fost solistă și la prima audiție mondială de la Ierusalim din ianuarie 1997 a *Simfoniei „Cele 7 porți ale Ierusalimului”*, dirijată deasemeni de Krzysztof Penderecki.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Afirmată în prima jumătate a secolului al XIX-lea prin Frédéric Chopin, cultura muzicală poloneză salută la cumpăna ultimelor două veacuri apariția unui nou astru muzical național, Karol Szymanowski, a cărui evoluție orbitală și strălucire atrage atenția lumii moderne și contemporane, care îi înscrie numele în rândul celor mai valoroși reprezentanți ai muzicii mondiale.

Caracteristică pentru Szymanowski este capacitatea sa de a asimila diversele direcții stilistice europene cu care a venit în contact, pe fondul cărora grefează spiritualitatea de specificitate poloneză, pe care și-a păstrat-o nealterată până la sfârșitul vieții.

La Szymanowski trebuie observate eforturile de a nu cădea în banalitate, în vulgaritate, în desuetudine, căutând în permanență căi noi, nebatătorite, menținându-se cât mai aproape de tradițiile naționale cultice și folclorice.

Compunând la început sub influența lui Chopin și Scriabin, Szymanowski a asimilat apoi elemente de limbaj ale romanticilor germani târzii, după care a preluat paleta impresionistă pe care a folosit-o creator, conferindu-i noi virtuți, în final reușind să se debaraseze de ele și, sub influența primei perioade de creație a lui Stravinski, să-și îndrepte atenția către folclorul muzical al poporului său, relevându-i astfel adevăratele virtuți naționale, originale și moderne.

„Convingerea mea este că orice creator trebuie să se întoarcă la pământul natal, spunea Szymanowski. Astăzi eu am devenit un compozitor național nu numai în subconștient, dar și din convingerea profundă că trebuie să fie folosite comorile folclorice ale poporului.”

Și s-a întors, după îndelungate peregrinări pe tărâmurile muzicii mondiale, revenind pe solul mănos al „comorilor folclorice ale poporului”, revitalizându-și inspirația și forțele creatoare ca un Anteu modern, devenind pentru toată lumea „un compozitor național” de cea mai autentică factură și originalitate.

Rămas departe de tentațiile moderniste, de serialism și dodecafonism, neîmpărtășind convingeri formaliste și nihiliste, Szymanowski a realizat o operă de durată, profund umană, bogată în semnificații, originală în conținut și modalitățile de realizare.

Elementul principal în discursul său muzical îl constituie melodia, realizată într-o mare varietate a alcătuirilor, de la structuri melodice simple, unele de proveniență populară, până la cele mai complexe, determinate de conținutul poetic, de sensul proiecției metaforice redundante. În general, Szymanowski se pronunță împotriva citatului folcloric și al prelucrării lui în compoziția muzicală, nutrind însă ideea creării în caracter național, care transpare din fiecare lucrare, chiar și din cele ce aparțin așa zisei perioade universale (romantică și impresionist-orientală).

Limbajul armonic al lui Szymanowski, fără a fi șocant în înlănțuiri și descoperiri spectaculare, se bazează pe tradiție, pe care o contemporaneizează cu structuri modale comune folclorului polonez, culoarea nouă caracteristică

rezultând și din preferința pentru țesături polifonice, unele arhaice de tipul heterofoniilor.

Toate acestea sunt turnate în arhitecturile tradiționale clasico-romantice de la forma de lied la forma de sonată, rondo, variațiuni și forme polifonice de tipul imitației și a fugii și până la formele libere improvizatorice: toate „făcute” cu un înalt profesionalism, în dorința compozitorului de a realiza o artă adevărată, o muzică nouă, poloneză, cu o forță marea de înrăurire a oamenilor, văzând în ea principala armă în lupta împotriva ignoranței și a nedreptăților sociale.

*

Spre deosebire de Karol Szymanowski, Witold Lutoslawski are o evoluție mai accentuat sinuoasă. A început prin a fi un romantic târziu, păstrând o strânsă legătură cu tradițiile europene, fără a fi un epigon, după care, urmând modelul marilor reprezentanți ai etnosoniei (Béla Bartók și Igor Stravinski) se apropie și el de folclorul național, relevându-i vitalitatea și virtuozitățile expresive și emoționale.

Nu i-au fost străine nici una din tehnicile de compoziție contemporane, pe care nu le-a preluat *ad litteram*, ci le-a interpretat în felul său propriu. Ne referim la serialismul dodecafonic „adaptat” structurilor melodice și armonice modale de tip Bartók și la „aleatorismul de factură”, pe care l-a creat și care îi este propriu și caracteristic.

Mult mai radical este Krzysztof Penderecki, care la începutul carierei sale componistice a fost cunoscut drept reprezentantul unui avangardism extrem, într-o vădită intenție de a explora spații sonore necunoscute și ignorate până la el.

A reușit să creeze noi modalități de organizare și de percepere sonoră, spațializând sunetul muzical și redându-l ca într-un evantai de fascicule, perceperea lui globală dând impresia de „pânză sonoră”.

Astfel, Krzysztof Penderecki a cucerit pas cu pas noi teritorii ale componisticii muzicale, teritorii pe care nu le privește ca entități în sine, ci le integrează tradiției celei mai substanțiale, pornind de la cântul liturgic medieval catolic și ortodox, trecând la marea artă a lui Johann Sebastian Bach, ajungând apoi la expresia romantică de simțire nouă, caracteristică sfârșitului de secol XX și de mileniu, muzica sa având sigur o proiecție în secolul XXI. Pentru că, parafrazându-l pe Pierre Boulez, putem spune: „Penderecki rămâne”. Și, prin el, faima Poloniei este asigurată până la apariția unui nou nume mare de compozitor polonez.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR POLONEZI DIN SECOLUL XX

SZYMANOWSKI Karol²⁹²

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Nouă preludii</i> , pentru pian	1899–1900
2	<i>Șase cântece</i> , pentru voce și pian pe versuri de Kazimierz Tetmajer	1900–1902
3	<i>Variațiuni</i> , pentru pian	1901–1903
4	<i>Patru studii</i> , pentru pian	1900–1902
5	<i>Trei fragmente ale poemelor lui Jan Kasproicz</i> , pentru voce și pian	
6	<i>Salomeea</i> , pentru voce și pian (Jan Kasproicz)	1907
7	<i>Lebăda</i> , cântec pentru voce și pian (Wacław Berent)	1904
8	<i>Sonata pentru pian</i> (nr. 1) în do minor	1903–1904
9	<i>Sonata pentru vioară și pian</i> în re minor	1904
10	<i>Variațiuni pe o temă populară poloneză</i> , pentru pian	1900–1904
11	<i>Patru cântece</i> , pentru voce și pian (Tadeusz Micinski)	1904–1905
12	<i>Uvertura de concert</i> , pentru orchestră	1904–1905
13	<i>Cinci cântece</i> , pentru voce și pian (Dehmel — nr. 1 și 3, Den Knaben Wunderhorn — nr. 2, F. Bodenstedt — nr. 4 și O.J. Birnbaum — nr. 5)	1905–1906
14	<i>Fantezia</i> , pentru pian	1905
15	<i>Simfonia I în fa minor</i>	1906–1907
16	<i>Trio</i> , pentru pian, vioară și violoncel	—
17	<i>12 cântece</i> pentru voce și pian (Dehmel — nr. 1–8, Mombert — nr. 9 și 11, G. Falke — nr. 10 și M. Grief — nr. 12)	1907
18	<i>Cântecul Penthesileei</i> , pentru voce și orchestră (Stanisław Wyspiański)	1908
19	<i>Simfonia a II-a, în si bemol major</i>	1909–1910
20	<i>Șase cântece</i> , pentru voce și pian (Tadeusz Micinski)	1909
21	<i>Sonata pentru pian</i> , nr. 2	1910–1911
22	<i>Cântece colorate</i> , pentru voce și pian (K. Bulke, A. Paquot, E. Faktov, A. Ritter și R. Huch)	1910
23	<i>Romanța</i> , pentru vioară și pian	1910
24	<i>Cântec de dragoste pe versuri de Hafiz</i> , pentru voce și pian	1911
25	<i>Hagiith</i> , operă într-un act (Felix Dörman)	1912–1913
26	<i>Cântece de dragoste pe versuri de Hafiz</i> , pentru voce și orchestră	1914
27	<i>Simfonia a III-a („Cântec în noapte”)</i> , pentru tenor, cor și orchestră	
28	<i>Nocturnă și tarantella</i> , pentru vioară și pian	1915

²⁹² După: Teresa Chzłinska, op. cit., pag. 211/214.

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
29	<i>Metope</i> , trei poeme pentru pian	1915
30	<i>Mituri</i> , trei poeme pentru vioară și pian	1915
31	<i>Cântecele prințesei din basm</i> , pentru voce și pian (Zofia Szymanowska)	1915
32	<i>Trei cântece</i> , pentru voce și pian (Dymitr Dawydow)	1915
33	<i>12 studii</i> , pentru pian	1916
34	<i>Măști</i> , trei pise pentru pian	1916-1916
35	<i>Concert pentru vioară și orchestră nr. 1</i>	1916
36	<i>Sonata pentru pian nr. 3</i>	1917
37	<i>Cvartet de coarde în do major nr. 1</i>	1917
37 bis	<i>Demeter (Persephona)</i> pentru alto solo, cor de femei și orchestră (Zofia Szymanowska)	1917
38	<i>Agave</i> pentru alto, cor de femei și orchestră (Zofia Szymanowska)	—
40	<i>Trei capricii de Paganini</i> , pentru vioară și pian	1918
41	<i>Patru cântece</i> , pentru voce și pian (Rabindranath Tagore)	1918
42	<i>Cântecele muzicului nebun</i> , pentru sopran și pian (J. Iwaszkiewicz)	1918
43	<i>Mandragora</i> , balet grotesc după comedia <i>Burghesul gentilom</i> de Molière	1920
44	<i>Două cântece</i> , manuscris și date necunoscute	—
46	<i>Regele Roger</i> , operă în trei acte (libret de J. Iwaszkiewicz și K. Szymanowski)	1921
46 bis	<i>Słowieńie</i> , cinci cântece pentru voce și pian (Julian Tuwim)	1920-1924
48	<i>Trei cântece de leagăn</i> pentru voce și pian (J. Iwaszkiewicz)	1921
49	<i>Poezii pentru copii</i> , 20 de cântece pentru voce și pian 1922-1923	1922
50	<i>Douăzeci mazurci</i> , pentru pian	1925-1926
51	<i>Muzică de scenă</i> , la drama <i>Prințul Potemkin</i>	1925
52	<i>Cântecul de leagăn Aitacho Enia</i> , pentru vioară și pian	1925
53	<i>Stabat mater</i> , pentru soliști, cor mixt și orchestră	—
54	<i>Patru cântece pe versuri de James Joyce</i>	—
55	<i>Harnasie</i> , balet pantomimă în două acte și trei scene	—
56	<i>Cvartet de coarde nr. 2</i>	1927
57	<i>Veni Creator</i> , pentru soprană, cor mixt, orchestră și orgă (Stanislaw Wyspianski)	—
58	<i>Cântece din Kurpie</i> , pentru voce și pian	1931-1932
59	<i>Două fragmente dintr-o litanie pentru Feciara Maria</i> , pentru soprană, cor de femei și orchestră (Jerzy Liebert)	1930-1933
60	<i>Simfonia a IV-a (Simfonia concertantă)</i> pentru pian și orchestră	1932
61	<i>Concert pentru vioară și orchestră, nr. 2</i>	1932-1933
62	<i>Două mazurci</i> , pentru pian	1934

LUTOSLAWSKI Witold (1913-1994)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Sonata pentru pian</i>	1934
2	<i>Variațiuni simfonice</i>	1938
3	<i>2 studii pentru pian</i>	1941

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
4	<i>Variațiuni pentru 2 plane, pe o temă de Paganini</i>	1938
5	<i>30 compoziții polifonice pentru instrumente de suflat</i>	1934
6	<i>Cântecul rezistenței</i>	1945
7	<i>Trio pentru oboi, clarinet și fagot</i>	1945
8	<i>20 de colinde poloneze</i>	1946
9	<i>Simfonia I</i>	1947
10	<i>Muzică funeabră</i>	1948
11	<i>Uvertura</i> , pentru orchestră de coarde	1949
12	<i>Mica sfoară de paie</i> , pentru voce și pian	1950
13	<i>Mica suită</i> — pentru orchestră	1951
14	<i>Triptic silezian</i>	1951
15	<i>Recitativ și arioso</i> pentru vioară și pian	1951
16	<i>Bucolice</i> , pentru pian	1952
17	<i>10 dansuri poloneze</i> pentru orchestră de cameră	1953
18	<i>5 preludii dansante</i> pentru clarinet și pian	1954
19	<i>Concert pentru orchestră</i>	1954
20	<i>5 preludii de dans</i> pentru orchestră de coarde, harpă, pian și instrumente de percuție	1955
21	<i>5 cântece pe versuri de K. Hlakowicz</i>	1958
22	<i>3 postludii pentru orchestră</i>	1960
23	<i>Jocuri venețiene</i> pentru orchestră de cameră	1961
24	<i>Cvartet de coarde</i>	1964
25	<i>Cuvinte țesute (J.F. Chabrun)</i> pentru tenor și orchestră de cameră	1965
26	<i>Simfonia a II-a</i>	1967
27	<i>Carte pentru orchestră</i>	1968
28	<i>Concert pentru violoncel și orchestră</i>	1970
29	<i>Preludii și fugi</i> , pentru 13 instrumente cu coarde	1972
30	<i>Spațiile soarelui</i> , pentru bariton și orchestră	1975
31	<i>Mi-parti</i> , pentru orchestră	1976
32	<i>Novelette</i> , pentru orchestră	1979
33	<i>Epitaph</i> , pentru oboi și pian	1979
34	<i>Simfonia a III-a</i>	1983
35	<i>Simfonia a IV-a</i>	1985
36	<i>Subito</i> — pentru vioară și pian	1994

PENDERECKI Krzysztof (1933-)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Psalmii lui David</i> , pentru cor și percuție	1958
2	<i>Strophe</i> , pentru soprană, recitator și 10 instrumente	1958
3	<i>Epitaph</i> , pentru Arthur Malawski, in memoriam, pentru orchestră	1958
4	<i>Emanafii</i> , pentru două orchestre	1958
5	<i>Anaklasis</i> , pentru orchestră de coarde și percuție	1960

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
6	<i>Threnos</i> (compasiune victimelor de la Hiroshima) pentru 52 instrumente cu coarde	1960
7	<i>Dimensiunile timpului și liniștei</i> , pentru 40 instrumente	1960
8	<i>Fluorescențe</i> , pentru orchestră	1961
9	<i>Stabat mater</i> , pentru trei coruri	1962
10	<i>Canon</i> , pentru orchestră de coarde și 2 benzi magnetice	1962
11	<i>Concert pentru vioară și orchestră</i>	1963
12	<i>Patimile și moartea domnului nostru Iisus Cristos, secundum Lukam</i>	1963-1965
13	<i>Regele Ubu</i> , operă după Jarry	1964
14	<i>Sonata pentru violoncel și orchestră</i>	1964
15	<i>Capriccio</i> pentru oboi și 11 instrumente cu coarde	1965
16	<i>De natura sonoris I</i> , pentru orchestră	1966
17	<i>Uvertura Pittsburg</i> , pentru orchestră	1967
18	<i>Capriccio</i> , pentru vioară și pian	1967
19	<i>Utrenia</i> (Messa ortodoxă) pentru soliști, 2 coruri și orchestră	1970-1971
20	<i>Action</i> , pentru 14 instrumente de jazz	1971
21	<i>De natura sonoris II</i>	1971
22	<i>Concert pentru violoncel și orchestră</i>	1972
23	<i>Simfonia I</i>	1973
24	<i>Magnificat</i> , pentru soliști, cor și orchestră	1974
25	<i>Te deum</i> , pentru soliști, cor și orchestră	1979
26	<i>Simfonia nr. 2</i>	1980
27	<i>Requiem Poloniei</i> , pentru soliști, cor și orchestră	1995
28	<i>Simfonia „Cele 7 porți ale Ierusalimului”</i>	1996

S. CULTUR BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Chybinski, A. — *Szymanowski a Podhale*, P.W.M. Edition, Krakov, 1958.
2. Erhardt, L. — *Spatkonja z Krzysztofem Pendereckim*, Krakov, 1975.
3. Farbstein, A. — *Estetica lui Karol Szymanowski*. În *Probleme de muzică* nr. 6, București, 1962.
4. Kaczynski, T. — *Rozmowy z Witoldem Lutoslawskim*, Krakov, 1972.
5. Lisicki, K. — *Szkice o Krzysztofem Pendereckim*, Warsaw, 1975.
6. Lissa, Zofia — *Karol Szymanowski, 25 de ani de la moartea sa*. În *Muzica*, București, 1962, nr. 4, pag. 29-31.
7. Pocij, B. — *Lutoslawski a wartosc muzyki*, Krakov, 1976.
8. Rappaport, L.G. — *Witold Lutoslawski*, Moscova, 1972.
9. Schwieger, W. — *Penderecki: Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*, Stuttgart, 1979.
10. Varga, B.A. — *Lutoslawski Profile: Witold Lutoslawski in Conversation with Balint Andras Varga*, London, 1976.
11. Varga, Ovidiu — *Polonezul Szymanowski sau reintoarcerea fiului risipitor*. În *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*. Editura Muzicală, București, 1981.
12. Vogt, Hans — *Neue Musik seit 1945: Zweite Auflage*, Stuttgart, 1975.

La capete de țară românească,
Pe diagonala nord-est/sud-vest,
în același an, 1881, s-au născut
Béla Bartók și George Enescu.

5. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ UNGARĂ

În istoria sa culturală, Ungaria a avut șansa de a fi situată în imediata apropiere a Austriei, Cehiei și Slovaciei, astfel că poziția geografică i-a favorizat dezvoltarea timpurie a vieții muzicale profesionale²⁹³ și i-a grăbit procesul cristalizării culturii muzicale naționale, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Această cristalizare și afirmare totodată a culturii muzicale naționale este legată îndeobște de numele lui Franz Liszt — revendicat de germani ca fondatorul Noii școli germane (*Die Neue Deutsche Schule*) — „care, prin cele 18 *Rapsodii* pentru pian și alte lucrări ale sale, poate fi considerat ca un precursor al tendințelor muzicale naționale în Ungaria”²⁹⁴ alături de Ferenc Erkel. Doar ca un precursor, într-adevăr, pentru că Liszt (și ca el Erkel și Mosonyi), în lucrările de inspirație ungară, rămâne la nivelul folclorului orășenesc, la ritmurile, elanurile și melodica celor două dansuri așa-numite *Verbunk* și *Ceardaș*. Deci la el nu este vorba de o pătrundere în străfundurile adânci ale psihologiei, sensibilității și spiritualității ungare, inspirația sa, în această privință, limitându-se doar la muzica populară lăutărească, orășenească, declarând „muzica țărănească maghiară absolut lipsită de valoare”²⁹⁵.

De fapt, atunci nu se pune problema unui specific național autentic, pentru că acesta nu era definit, iar oficialitățile imperiale nici că doreau așa ceva. Astfel că, toate instituțiile muzicale din orașul Budapesta (devenit metropolă) — Opera, Societatea filarmonică, Academia de muzică ș.a. — rămăneau surde la creațiile autohtone, promovând exclusiv muzica clasico-romantică, de preferință germană și austriacă, la care se adaugă cea franceză și italiană.

Făurirea unei muzici profesionale naționale „în caracter popular” devine posibilă în Ungaria la începutul secolului nostru, când în componistica universală apare și crește tot mai mult interesul pentru folclorul autentic țărănesc, „din dorința de a crea cultură muzicală autentică, cu un evident caracter național”²⁹⁶.

²⁹³ La Budapesta, au activat Joseph și Michael Haydn, Karl Ditters von Dittersdorf, J. Brahms, G. Mahler ș.a.

²⁹⁴ Zeno Vancea, Zoltán Kodály, În: *Muzica* nr. 3, martie 1983, pag. 12.

²⁹⁵ Béla Bartók. *Scrisori I*, Ediție îngrijită și adnotată de Ferenc László. Editura Kriterion, București, 1976, pag. 168.

²⁹⁶ Zeno Vancea, idem.

Meritul de a fi sesizat sensul ascendent al dezvoltării muzicii profesionale ungare și modalitatea de accesare a ei în universalitate, de a-i conferi individualitate, pregnanță și perenitate, revine în egală măsură lui Béla Bartók și Zoltán Kodály care, în prima jumătate a secolului al XX-lea, depășind perimetrul folclorului orășenesc, lăutăresc, cercetează muzica țărănească de cea mai autentică factură, pe care, cu mijloace și în stiluri proprii de realizare, o încorporează în creații muzicale culte, determinând faurirea și înflorirea puternică a culturii muzicale naționale ungare. Bartók și Kodály: doi compozitori, doi prieteni, doi mari cercetători ai fenomenului creației populare țărănești, amândoi intrați definitiv în galeria personalităților de excepție ale culturii muzicale universale contemporane.

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

„Compozitorul trebuie să cunoască muzica țării sale și să stăpânească mijloacele ei de expresie în aceeași măsură ca poetul limba maternă.”

BÉLA BARTÓK

În rândul marilor reprezentanți ai culturilor muzicale naționale din prima jumătate a secolului al XX-lea, Béla Bartók²⁹⁷ ocupă un loc aparte: este singurul compozitor care de la început s-a consacrat culegerii, studierii și sistematizării folclorului țărănesc arhaic — prevalându-se de el în procesul creației —, rămânând constant în această acțiune până la sfârșitul vieții. Este, deasemeni, singurul compozitor care nu s-a limitat numai la folclorul unguresc, cuprinzând în aria cercetărilor sale și folclorul românesc, slovac, bulgar, sârbo-croat, turc, ucrainian și arab, făurindu-și astfel un limbaj muzical multi-folcloric, bazat pe unele „principii active extrase din toate muzicile populare cunoscute de el, fără a

²⁹⁷ Béla Bartók s-a născut la 25 martie 1881, în localitatea Sănnicolau Mare din județul Timiș, cuprins pe atunci în Imperiul austro-ungar, fiind fiul lui Béla Bartók și al Paulei Voit, de profesie institutori, de origine slovacă, de „prin părțile Bratislavei” (Liviu Brumariu, *La centenarul lui Béla Bartók, slujitor neobosit al folclorului românesc*. În: *Studii de muzicologie*, vol. XVI, Editura muzicală, București, 1981, pag. 232), „din fosta Ungarie de nord” (Bence Szabolcsi, op. cit.). Primele cunoștințe muzicale le primește de la tatăl său, un muzician amator, care moare în 1888. Béla Bartók — copilul — începe să compună la vârsta de nouă ani și apare în public în

face deosebire între acestea²⁹⁸. Este, totodată, singurul compozitor care, în timpul vieții, nu a fost înțeles de autoritățile țării sale și care, pentru activitatea sa de cercetător al folclorului țărilor vecine, a fost acuzat de „șovinism” și „antipatriotism”²⁹⁹ fiind nevoit să emigreze, trăind în condiții grele și găsindu-și sfârșitul departe de țară.

De la început, Bartók s-a individualizat printr-o concepție estetică originală, sintetizată într-o celebră frază ce exprimă, totodată, un crez și o cutezanță: „reînprospătarea muzicii culte cu elemente ale muzicii țărănești, pe care creațiile ultimelor secole le-au păstrat intacte”³⁰⁰. Consecvent acestui crez, „pornind de la condițiuni pur muzicale”, Bartók întreprinde una dintre cele mai ample acțiuni de până atunci, de cercetare a folclorului țărănesc din mai multe țări, pe care îl „savurează” cu o pasiune împinsă până la „fanatism”, după expresia sa din *Autobiografia* din 1921³⁰¹, realizând o „recoltă” de peste 11000 de melodii populare culese (și notate), cele mai multe fiind ungurești (3700), românești (3500), slovace (3223), sârbo-croate (peste 200), turcești (39) și arabe (65), celelalte fiind bulgărești, ucrainiene etc., pe care le analizează dintr-un unghi de vedere propriu, rezultatele cercetărilor sale fiind concretizate în numeroase studii³⁰², astfel că, pe bună dreptate, a fost numit „promotor al etnomuzicologiei balcanice și sud-est europene”³⁰³.

calitate de compozitor și pianist în 1891, la Sănnicolau Mare. Se mută la Bistrița, apoi la Bratislava, unde studiază muzica lui Laszlo Erkel, fiul lui Ferenc Erkel, până la terminarea liceului (1899). Urmând sfatul lui Dohnanyi, Bartók optează pentru terminarea Conservatorului din Budapesta, aprofundând creațiile lui Wagner, Liszt și R. Strauss. Din 1905 începe să cerceteze muzica țărănească maghiară, avându-l colaborator pe Zoltán Kodály, fiind totodată numit profesor la Academia de muzică din Budapesta (1907). În paralel cu cercetările folclorice, Bartók creează intens, dar lucrările sale sunt primite cu răceală de publicul budapestan. Apreciat la Londra, Paris și în S.U.A., Bartók cercetează asiduu folclorul țărănesc ungar, român, ceh, sârb, bulgar, turc și arab, publică studii etnomuzicologice și culegeri de folclor, compune în spiritul folclorului multi-național. Nemaiputând suporta atmosfera deprimantă instaurată de fascism, în 1940, emigrează în S.U.A. unde, în condiții materiale grele, își trăiește ultimii ani, fiind măcinat de o maladie incurabilă, leucemie. Moare la 26 septembrie 1945 la New-York. La 5 iulie 1988, urna cu rămășițele trupului lui B. Bartók a sosit la Budapesta.

²⁹⁸ Constantin Brăiloiu, *Les écoles nationales*. În: *Histoire de la musique*, publicată de Roland Manuel, Ed. Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1963.

²⁹⁹ Bence Szabolcsi, *Béla Bartók, viața și opera*. Editura muzicală, București, 1962, pag. 90.

³⁰⁰ Bartók Béla, *Însemnări asupra cântecului popular*. Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956, pag. 15.

³⁰¹ Idem, pag. 14 și 16.

³⁰² Vezi lista de lucrări la pag. 268.

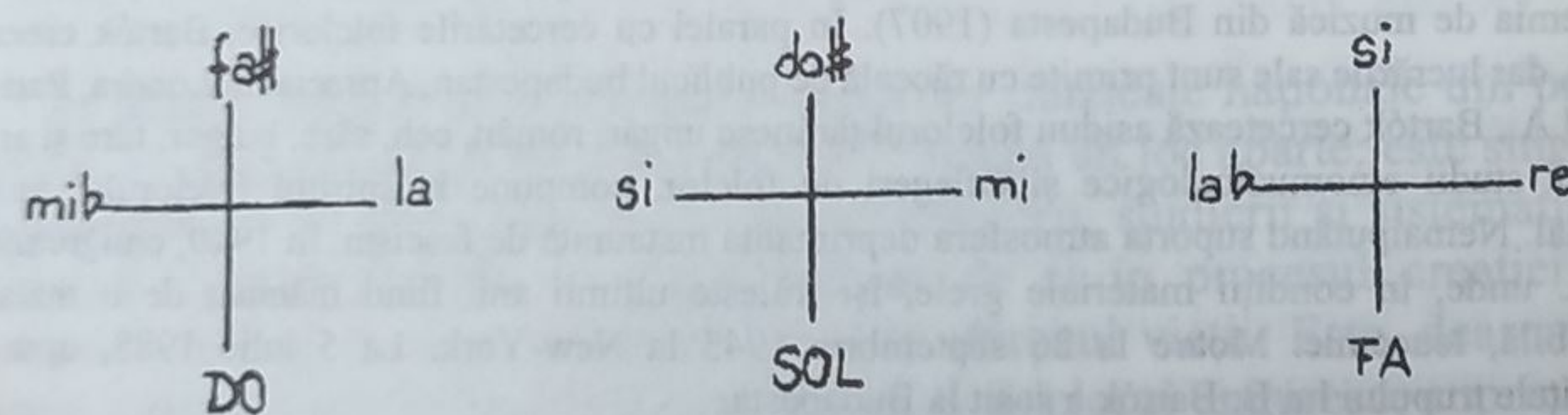
³⁰³ Stoyan, Djoudjeff. *Bartók — promoteur de l'ethnomusicologie balkanique et sud-est européenne*. În *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók*, Editio Musica, Budapesta, 1971, pag. 189-195.

„Zilele cele mai fericite ale vieții mele le-am petrecut la țară printre țărani”, scria Bartók³⁰⁴ și observând cu atenție particularitățile ontogenetice ale alcătuirilor muzicale țărănești arhaice, cu o intuiției și o capacitate de sinteză extraordinare, „extrăgea” din filonul ancestral tot ceea ce era mai pur și nealterat, din aceste nestemate făurindu-și un limbaj muzical personal, distinct și original, modern.

Un limbaj muzical rezultat — după afirmațiile sale — din trei surse principale: ungară, română și slovacă, fără a refuza vreo influență, oricare ar fi ea, cu condiția ca „această sursă să fie pură, proaspătă și sănătoasă”³⁰⁵. Un limbaj muzical înțeles nu ca un amalgam de formule melodice, ritmice, armonice (etc.) eterogene, ci ca un rezultat al unei sensibile selectări, interpretări și conjugări științifice ale celor mai caracteristice, particularizante și perene componente ale sevei muzicale ancestrale, cu tradiția clasico-romantică.

Căci, ce poate convinge mai bine decât melodia și armonia bartókiană, deduse din structuri — „tipuri”, de sorginte bi-, tri-, tetra- și pentatonică (sau -cortică), din scări arhaice defective, din moduri populare medievale și antice, din secunde mărite și salturi de cvarte etc., în nici un caz din rezultanta atonală și serial-dodecafonică. A nu se deduce de aici că Bartók respinge modernitatea. Dimpotrivă. Pornind de la aceste particularități stilistice, el merge mai departe și, mai întâi, consideră a fi foarte naturală „ridicarea septimei la rangul de consonanță (...), având aceeași semnificație ca terța și cvinta”³⁰⁶.

Apoi, creează „sistemul tonal-axă”³⁰⁷, alcătuit din cele trei acorduri micșorate cu septimă micșorată, construite pe principiul clasic al suprapunerii terțelor mici (gândite ca relative) și al substituirii funcțiilor treptelor principale ale tonalității (T., D., SD),



ajungând la totalul cromatic (pe o cu totul altă cale decât cea a lui Schönberg), rămânând însă în cadrul funcționalității tonale, pentru că fiecare sunet din sistemul său deține funcția fundamentalei de care aparține (*Do-mi bemol-fa diez-*

³⁰⁴ Alexandru Tiberiu, *Béla Bartók, despre folclorul românesc*, ESPLA, București, 1958.

³⁰⁵ Béla Bartók, *Scrisoare către Octavian Beu*, 10 ian. 1931. În: *Scrisori I*, op. cit., pag. 169.

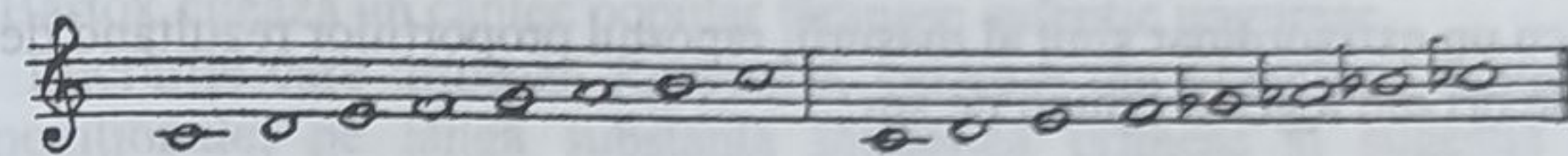
³⁰⁶ Béla Bartók, *Insemnări asupra cântecului popular*, ESPLA, București, 1956, pag. 25.

³⁰⁷ Béla Bartók, op. cit., pag. 58.

la dețin funcția de tonică, *Sol-si bemol-do diez-mi* dețin funcția de dominantă și *Fa-la bemol-si-re*, pe cea de subdominantă)³⁰⁸.

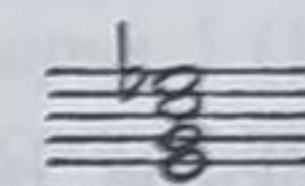
Nu-i este străină nici armonia cvartetelor suprapuse, pe care o deduce din practica muzicală folclorică. „Abundența caracteristică de salturi de cvartă din vechile noastre melodii — spune Bartók — ne-a dat ideea formării acordurilor de cvartă”³⁰⁹...

Și tot din practica muzicală folclorică s-a născut ideea scordaturii tetracordale, astfel că procedeul dezacordării viorilor — coborând sunetul unei corzi — Bartók îl aplică la moduri, coborând tetracordul superior cu un semiton, obținând astfel structuri modale noi,

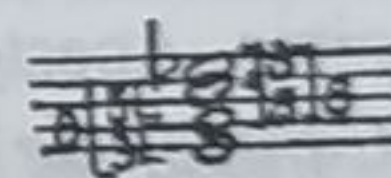


cu efecte și cu consecințe surprinzătoare în compoziția muzicală.

Fără a-i aparține în exclusivitate, să observăm și prezența în creația lui Bartók a acordului ambiguu, cu terță dublă (mare și mică), utilizat mai ales în răsturnarea întâi, cu terță mare în bas:



Această „stare” a acordului evidențiază un alt aspect caracteristic creației lui Bartók, anume prezența legii „sectio aurea ($a/b = b/c$)” și a progresiei lui Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 etc.) pe care compozitorul le-a aplicat în lucrările sale în construcția melodică, intervalică, ritmică și arhitecturală³¹⁰, ilustrând strădaniile sale de a conferi actului componistic fundamentare matematică și științifică, în forma de mai sus a acordului obținând de două ori numărul 8 din șirul lui Fibonacci ($8 = 3 + 5$ și $8 = 5 + 3$).



Și încă ceva: țesătura melodică bartókiană generează polifonia bartókiană specifică. Preponderent liniară, în prima perioadă bogată în conglomerate sonore rezultate din ciocnirile și frecuşurile dintre voci la intervale de secundă (mare și mică), determină crearea unor zone eterofone-polifonice, la care se ajunge printr-o măiestrită conducere a vocilor, polifonia lui Bartók îmbrăcând în ultima perioadă de creație haina neoclasică de iz bachian.

Sau ritmica sa: Bartók este considerat astăzi drept unul dintre principalii reprezentanți ai motorismului în muzică, alături de Stravinski. Pregnanța,

³⁰⁸ Ernő Lendvai, în studiul său intitulat: *Introducere în formele și armonia bartókiană*, realizează o profundă analiză structurală a particularităților limbajului și arhitecturilor muzicale bartókienne. Vezi: *Bartók — sa vie et son oeuvre*, publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest, 1956, pag. 88-136.

³⁰⁹ Béla Bartók, op. cit., pag. 58.

³¹⁰ Ernő Lendvai, op. cit.

varietatea, complexitatea și preponderența ritmică își au originea la el în muzica populară, și rezultă din necesitatea realizării unei expresii libere, în afara simetriilor clasice, într-o regularizare și înlănțuire non-stereotipă a metrilor și accentelor conform ritmului natural (parlando-rubato, „punctat variabil”, de dans etc.) al muzicilor și vieții populare ungare, române, slovace, bulgare, turce, arabe etc.

Toate acestea sunt ordonate în construcții sonore arhitecturale care, la Bartók, iau forme dintre cele mai variate, de la forma de sonată beethoviană la cea lisztiană, de la forma tripartită simplă la cea de rondo, de la formele variaționale la cele libere de tipul fanteziei etc., realizate cu măiestria unui mare artizan, cu un extraordinar simț al măsurii, raportul proporțiilor rezultând de cele mai multe ori din legea secțiunii de aur.

CREAȚIA

Sistemele compoziționale bartókienne, relevante prin ineditul și noutatea lor, sunt puse în evidență de creația sa, caracterizată prin varietatea genurilor abordate, măiestria realizării și larga audiență la public. Căci lucrările lui Bartók aparțin acelei categorii de muzici ce exercită asupra publicului o atracție irezistibilă, puternică și de durată.

A început să compună — după spusele mamei sale³¹¹ — înainte de a împlini zece ani, realizând mai multe dansuri (vals, mazurcă, polcă) și alte piese pentru pian, cea mai importantă fiind *Cursul Dunării* (1891), cu care a debutat la Seleușul Mare ca pianist și compozitor. Aceștia le-au urmat: cele *Trei piese pentru pian* (1894) intitulate: *Cântec de primăvară*, *Vals* și *Olahos* (Româneasca), cele *Trei piese pentru pian* (1897), reunind un *Allegro* și un *Adagio*, despărțite printr-o piesă fără titlu și indicație de mișcare, *Sonata* și *Scherzo* pentru pian (ambele realizate în 1897), *Cvartetul* pentru trio de coarde și pian (1898), *Cvartetul de coarde* (1899), *Simfonia* pentru orchestră (1902), *Sonata pentru vioară și pian* (1903), la care se adaugă mai multe melodii pentru voce și pian, această perioadă a începuturilor culminând cu poemul simfonic *Kossuth* (1903) — alcătuit din zece scene, prezentat mai întâi la Budapesta (1903), apoi la Manchester (1904) —, *Cvintetul* pentru cvartet de coarde și pian (1904) — prezentat la Viena —, toate vădind (mai mult sau mai puțin) „influențe” ce vin de la clasici și romantici (Bach, Beethoven, Wagner, Brahms și Liszt), toate fiind premergătoare primului său opus, *Rapsodia* (1904) pentru pian într-o primă versiune, și pentru pian și orchestră într-o altă versiune.

³¹¹ Bartók — sa vie et son oeuvre, pag. 12.

Este lucrarea care delimitează primele două etape ale devenirii stilistice bartókienne; prima, romantică-ungurească, a asimilărilor, a influențelor, a însușirii limbajelor, a gramaticilor compoziționale, a debutului său internațional și a doua, a cercetării, culegerii și asimilării folclorului țărănesc multinațional, de care se prevalează în creațiile sale, fie sub forma citatului, fie transfigurat, realizând acel „caracter popular” (definit astfel de George Enescu).

Rapsodia op. 1 este foarte aproape de spiritul rapsodiilor ungare ale lui Liszt, dar ea înseamnă ceva în creația lui Bartók; înseamnă un început de drum pe care el se va înscrie și pe care îl va urma până la sfârșitul vieții sale, cel al cunoașterii și valorificării folclorului arhaic. *Rapsodia op. 1* este prima lucrare în care Bartók citează un cântec popular țărănesc autentic unguresc.

Lucrările care urmează *Rapsodiei*, emanate din preaplinul fanteziei sale compoziționale, pe lângă substanța folclorică primesc și sugestia muzicii europene de cea mai tânără factură: impresionistă-franceză și expresionistă-germană, pe care Bartók o absoarbe și o redă într-o suită de compoziții scrise în perioada premergătoare destrămării Imperiului austro-ungar (1918). Dintre acestea rețin atenția: *Suita întâi pentru orchestră opus 3* (1905), prezentată în primă audiție la Viena, *Suita a doua pentru orchestră, opus 4* (1906–1907), cele *Două portrete, pentru orchestră opus 5* (1907–1908), cele *14 bagatele pentru pian, opus 6* (1908), *Cvartetul de coarde nr. 1, opus 7* (1908), cele *Două imagini pentru orchestră, opus 10* (1910), *Castelul prințului Barbă-Albastră, opus 11* (1911), *Allegro barbaro* (1911), *Patru piese pentru orchestră, opus 12* (1912), *Prințul cioplit din lemn, opus 13* (1914–1916), *Suita pentru pian opus 14* (1916), *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917) și *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), lucrări în care Bartók realizează „o renaștere a melodiei și a ritmului”³¹² — după expresia lui Zoltán Kodály — determinând totodată vii reacții, reproșându-i-se „lipsa melodiei, excesul de disonanțe, lipsa construcției, dezordinea, incoerența, care le fac incompatibile, și lipsa caracterului ungar”³¹³.

Oare așa să fie? Să fi făcut Bartók asemenea erori? Să încercăm a ne lămurii, analizând câteva partituri ale acestei perioade.

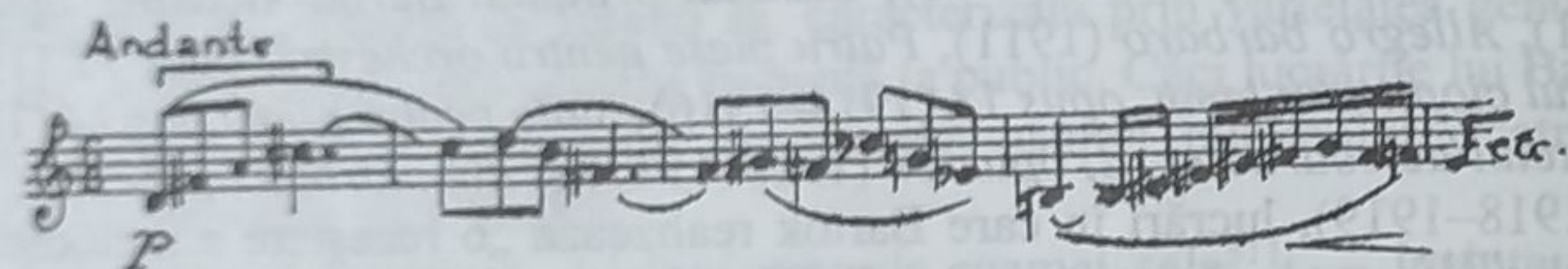
Mai întâi, să observăm că, în paralel cu realizarea acestor lucrări, Bartók este fascinat de frumusețea folclorului (unguresc, românesc și slovac), pe care îl prelucrează pentru voce și pian, pentru pian și pentru orchestră, publicându-l în numeroase partituri, cu denumiri ca: *Micul slovac*, 5 melodii pentru voce și pian (1905), *Cântec popular secuiesc*, pentru voce și pian (1905), *Cântece populare ungurești*, pentru voce și pian (1906), *Pentru copii*, 85 melodii populare (1908–1909), *Două dansuri românești*, pentru pian (1910), *Dansuri populare românești*, pentru pian (1915), *Colinde românești*, pentru pian (1915), *Opt cântece populare ungurești*, pentru voce și pian (1907–1917), *Cântece populare slovace*, pentru cor bărbătesc a cappella (1917) ș.a., continuând această activitate până în ultimul an al vieții când, la New-York, în februarie 1945, publică un

³¹² Zoltán Kodály, *Béla Bartók*. În: *Bartók — sa vie et son oeuvre*. Corvina, Budapest, 1956, pag. 49.

³¹³ Idem.

Cântec popular ucrainian, acompaniat de pian. Se poate accepta că Bartók a rămas neinfluențat (în limbajul său muzical) de ineditul și de frumusețea acestui tezaur de cânt și joc popular, despre care spunea că, „din punct de vedere al formei, această muzică țărănească este cât se poate de desăvârșită și de variată”, că „expresivitatea ei este uimitor de mare, iar în afară de aceasta este lipsită de orice sentimentalism și de înflorituri de prisos”, că „uneori este simplă până la primitivitate, dar niciodată banală”, că „nici nu ne putem închipui un punct de plecare mai potrivit pentru o renaștere muzicală”, că „nici nu poate avea compozitorul un dascăl mai minunat decât acest gen al muzicii țărănești”³¹⁴? Să fi realizat Bartók deliberat două categorii de lucrări, una de factură europeană (cu număr de opus!) și alta de factură folclorică (fără număr de opus!)? Credem că nu. Pentru că toate lucrările sale originale ale acestei perioade (cele cu număr de opus) sunt „înmiresmate” cu intonații, ritmuri și structuri arhaice, încadrabile în scări modele de o foarte variată factură. Într-adevăr, acum, Bartók nu se află încă în deplinătatea mijloacelor sale de expresie, dar forța sa de asimilare, de creație și de generalizare este impresionantă.

Așa, de pildă, în cele *Două portrete opus 5* (1908) pentru orchestră (*Andante* și *Presto*, primul polifonic, al doilea pregnant ritmic), construite pe o singură idee muzicală, Bartók folosește acordul major cu septimă mare, desfășurat melodic,

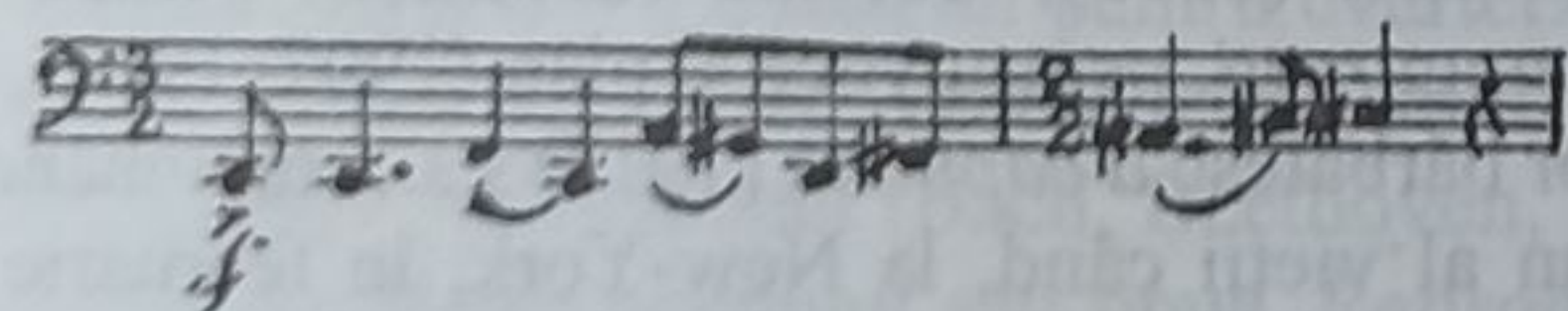


alături de unele armonii de cvarte și utilizează o ritmică variată ce rezultă din dese schimbări de măsură (6/8, 2/8, 5/8, 4/8, 9/8).

În cele *14 bagatele pentru pian, opus 6* (1908), Bartók realizează îndrăznețe polifonii lineare cu armonii bitonale și bimodale, atrăgându-i atenția lui Ferruccio Busoni care a exclamat: „În sfârșit ceva nou”³¹⁵.

În *Cvartetul de coarde nr. 1, opus 7* (1908) alcătuit din trei părți (*Lento*, o fugă beethoveniană, *Allegro vivace* — alcătuită din mai multe episoade) ce se succed fără întrerupere, fiind legate una de alta prin „attacca”, Bartók folosește ritmuri sincopate și formule de ritm, pe care el însuși le-a numit „punctat variabil” (Vezi, secțiunea *Introduzione* dintre partea a doua și a treia).

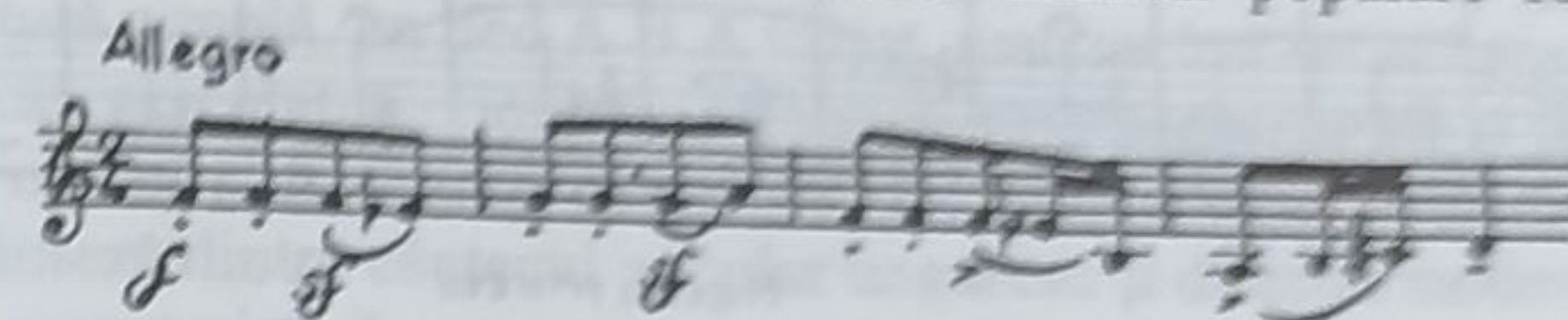
Rubato



³¹⁴ Béla Bartók, *Însemnări asupra cântecului popular*, ESPLA, București, 1956, pag. 54.

³¹⁵ Lajos Leznai, *Béla Bartók, Sein Leben — seine Werke*, Leipzig, 1961, pag. 82.

Cu cele *Două imagini, opus 10* (1910) pentru orchestră, în care nu numai titlul este debussyist, ci și orchestrația, Bartók se apropie și mai mult de idealul său estetic. Astfel, în prima imagine, *În plină floare*, pe lângă sentimentul naturii, compozitorul evidențiază preferințe pentru ritmuri asimetrice rezultate, din frecvente schimbări de măsură (6/4, 3/4, 2/4, 5/4), iar în a doua, *Dans sâtesc*, melodica și ritmul „amintesc de caracterul muzicii populare românești”³¹⁶.



Tendințe sintetizatoare și înnoitoare pot fi observate și în *Castelul prințului Barbă-Albastră, opus 11* (1911), o operă-dialog, într-un act, cu o durată de o oră (cea mai amplă partitură bartókiană), pe un libret de Béla Balasz, scris inițial pentru Kodály, „după materialul brut al unei balade moderne”³¹⁷, prima din cele trei lucrări senice ale lui Bartók, toate realizate în această perioadă. De o noutate frapantă, opera surprinde prin modul original de prezentare a evenimentelor scenice încadrate într-o formă vocal-simfonică liberă, în care muzica orchestrală și cântul vocal se măiază fericit într-o devenire dramatică, cu accentul pus pe sensul cuvintelor, într-o declamație cântată foarte apropiată de limbajul vorbit, cu o forță de expresie irezistibilă și penetrantă. Surprinde, de asemenea, prin atmosfera sumbră a cadrului desfășurării dramei celor doi eroi, Barbă-Albastră și Iudith (incinta centrală a castelului prințului, întunecoasă, umedă și apăsătoare, în care se disting șapte porți grele, ferecate); pentru că, fiind o operă-dialog, lucrarea are doar aceste două personaje, celelalte, trei prințese, au o apariție episodică și fără intervenții vocale. La acestea se adaugă un bard, care recită o baladă încărcată de simboluri, al cărui sens este misterios, la fel ca însăși povestea lui Barbă-Albastră și a frumoasei sale iubite, Iudith³¹⁸.

³¹⁶ Lajos Leznai, op. cit., pag. 91.

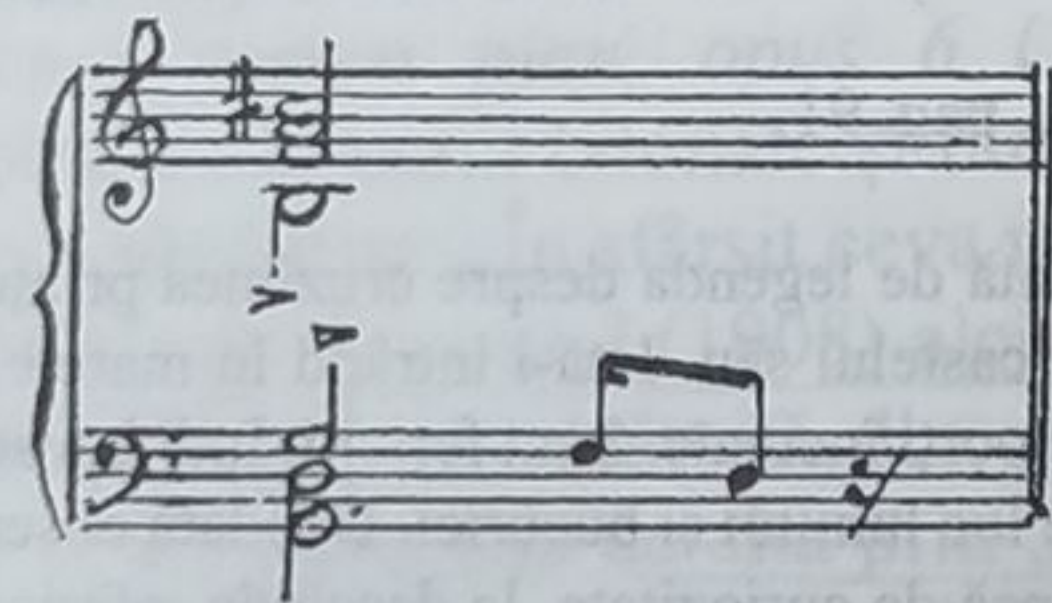
³¹⁷ Idem pag. 101.

³¹⁸ Fără a fi înspăimântată de legenda despre cruzimea prințului Barbă-Albastră, Iudith se lasă răpită de el, urmându-l în castelul său. Iată-i intrând în marele interior al castelului umed și sumbru, în care se disting șapte porți încuiate. Sunt fericiți. Iudith a acceptat să vină în castel pentru a alunga umbrele, pentru a face loc luminii și bucuriei. Deodată observă cele șapte porți pe care, cu cheile primite de la prinț, împinsă de curiozitate, le deschide, oferindu-i-se șapte scene de groază. Prima este camera de tortură cu pereții plini de sânge. A doua este camera armelor, toate cu sânge pe ele. A treia este trezoreria cu pietre scumpe, perle, coroane cu nestemate, murdare de sânge. A patra, o grădină înflorită, dar cu pământ udat de sânge. A cincea, pământuri fertile, acoperite de nori de sânge. În fața celei de a șasea, prințul încearcă s-o oprească oferindu-i îmbrățișarea. Dar fatalitatea învinge. Iudith deschide poarta. Pe subterane vede ape stătătoare triste: „sunt lacrimi!” „Ai iubit alte femei?” întreabă Iudith. „Tu-mi aduci bucurie și lumină. Iubește-mă și nu mă întreba”, răspunde prințul. Dar Iudith deschide și poarta a șaptea și în fața ei apar trei prințese care îngenunchiază în fața prințului. Sunt cele trei soții anterioare ale lui Barbă-Albastră. Prima, venită dimineața, a doua la amiază și a treia seara. Iudith este venită noaptea. În zadar imploră milă, prințul o înveșmăntează cu o mantie înstelată și o coroană strălucitoare și, împreună cu celelalte femei, intră pentru totdeauna în cavou. În castel din nou se așterne întunericul și umezeala.

Tirada bardului precede ridicarea cortinei și introducerea orchestrală, care afirmă o melodie pentatonică, cu contur descendent, simplă și austeră³¹⁹,



ca, de altfel, toate mijloacele muzicale folosite: o melodică vocală lipsită de ornamente și broderii într-un stil accentuat recitativic, acompaniată strict de orchestră, pe o ritmică de metri binari de 2/4, 3/4 și 4/4, cu rare apariții de 5/4, 7/8, 9/8 și 12/8; o armonie modală și polimodală ce include cele mai variate structuri acordice, de la acordurile perfecte (momentul culminant al operei este realizat printr-o succesiune paralelă de acorduri majore, pe toate treptele unei scări pentatonice), până la formațiunile complexe — acordul natural de șase sunete,



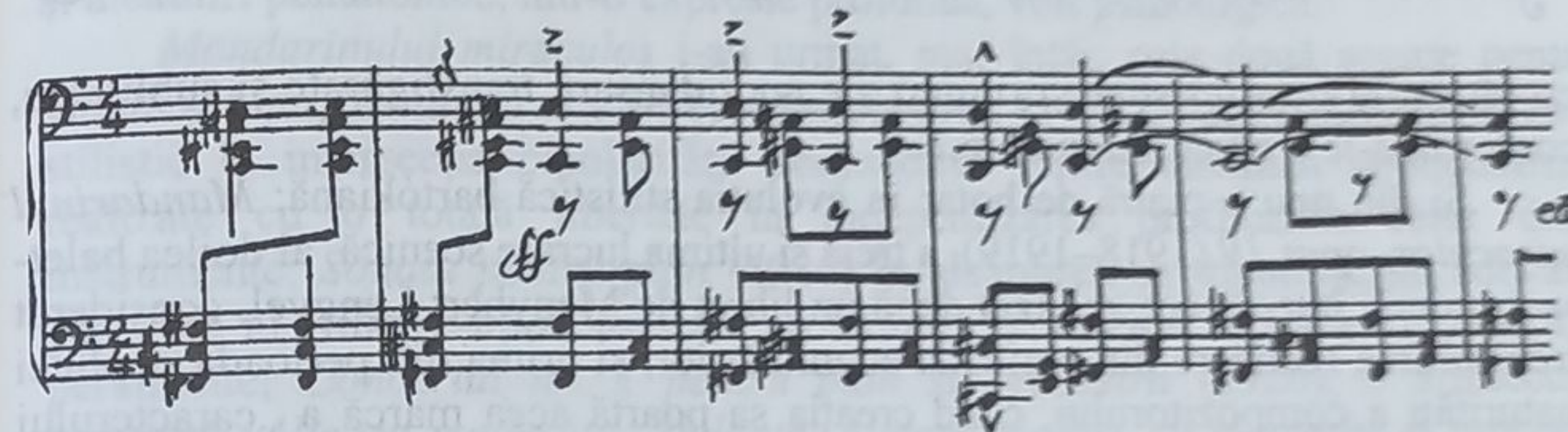
care suprapune nonei o undecimă mărită (înglobând deci armonicul 11 al seriei armonicilor superioare), acord întâlnit la Debussy, sau acordul mixt major-minor³²⁰, o orchestră amplă cu o percuție amplă, la care se adaugă harpa și orga, cele șapte porți deschise succesiv oferind ocazia realizării și dozării gradate a unei muzici mai puțin descriptive și mai mult psihologice. Dedicată primei sale soții, Marta Ziegler-Bartók, neînțeleasă de autoritățile artistice ungare, opera

³¹⁹ Sfârșitul operei se realizează tot pe această melodie.

³²⁰ Adrian Rațiu, *Sinteze bartókienne*. În: *Béla Bartók și muzica românească*, Editura muzicală, București, 1976, pag. 78.

Castelul prințului Barbă-Albastră a așteptat până în 1918, când a fost prezentată în primă audiere, înscriindu-se în rândul celor mai de seamă realizări ale teatrului muzical unguresc, „fiind pentru Ungaria ceea ce este *Pelléas* pentru Franța. O capodoperă, un geyser muzical de șaizeci de minute, de un tragism concentrat, care nu-ți lasă decât o singură dorință: aceea de a o reasculta”³²¹.

În paralel cu opera, Bartók a creat *Allegro barbaro* (1911) pentru pian, o piesă de factură simplă, un lied A B A variat, realizat într-un stil pianistic șocant prin ritmica sa percutantă, violentă, sălbatică, prin acordica bi- și politonală, cu numeroase ciocniri disonante desprinse din organologia contemporană, prin măiestrita sinteză dintre cântecul popular unguresc și direcția modernă, motorică a muzicii, caracteristică unor compozitori din primele decenii ale secolului nostru,



compozitorul cucerind noi teritorii în planul devenirii sale muzicale moderne, afirmând ritmul ca o nouă funcție arhitecturală a muzicii.

Prințul cioplit din lemn, opus 13 (1916), poem coregrafic într-un act, după o povestire feerică de același Béla Balász, este a doua lucrare scenică a lui Bartók, realizată din infrastructuri simbolice, cu multă fantezie în invenția melodică, armonică, ritmică și orchestrală, volumele sonore aici fiind dozate cu grijă, punându-se accentul pe linii melodice a căror expresie este lirică, concordantă cu povestirea căreia compozitorul îi dă sens muzical-coregrafic.

Făcând abstracție de unele sonorități impresioniste pe care le reclamă însuși subiectul³²², muzica baletului este „bartókiană” cu foarte multe elemente stilistice originale, rezultat al acumulărilor de sugestii folclorice, al influențelor muzicii lui Stravinski, al predispozițiilor sale temperamentale și al sensului ascendent al devenirilor sale stilistice. Edificatoare sunt: *Preludiul* cu poezia sa feerică, *Dansul pădurii și al apelor* cu expresia sa burlescă și caricaturală, *Variațiunea* în care Prințesa îmbrățișează manechinul de lemn, violentă și grotescă totodată, *Finalul* în care cei doi tineri se regăsesc, de o mare delicatețe și intensitate expresivă. De calitatea superioară, muzica baletului este psihologică, subtilă, originală și modernă.

³²¹ Zoltán Kodály, *Béla Bartók — sa vie et son oeuvre*, publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest, 1956, pag. 52.

³²² Într-un încântător domeniu al zănelor, o prințesă dansează ocrotită de zâna sa. Apare prințul, care, vrăjit, ar vrea să se apropie. Dar este oprit de arborii și râul care se animă închizându-i calea. Dezamăgit, prințul se oprește. Dar îi vine ideea de a confecționa un manechin din lemn,

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915-1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918-1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial innoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului subtilului ei. Exasperat, prințul își tale părul și cu el își împodobește momăia. Abia acum, ea hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, umblând-o pe prințesa, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl învigoră cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile pierzând castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își tale părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

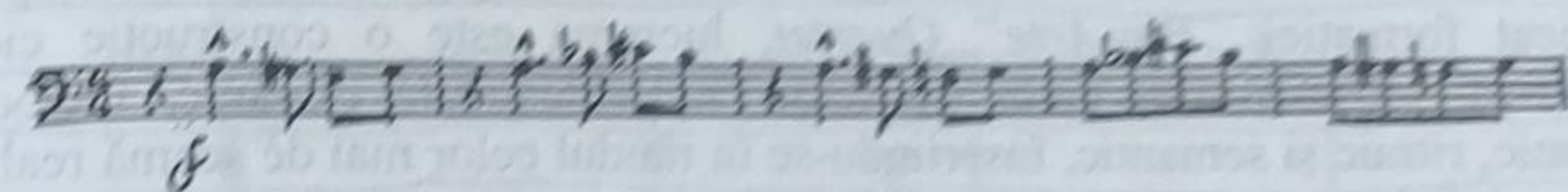
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubiniei lor să momenească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înălțurat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pașionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuiți pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

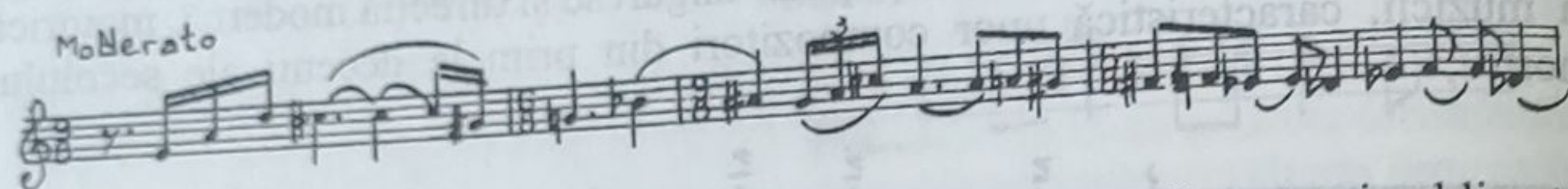
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în independizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3, alcătuit din două părți (Moderato și Allegro legate prin „attacca”)* și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic ungurească (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progrese, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbării ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

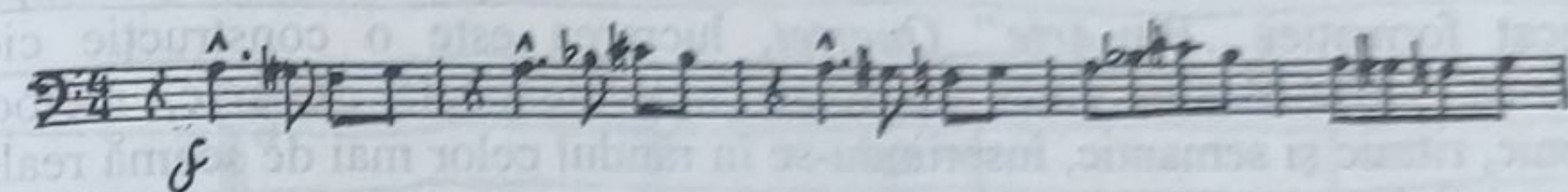
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro* legate prin „attacca”) și o *Coda* (*Allegro molto*) în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbarea ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplină a maturității a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbării ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmăntează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

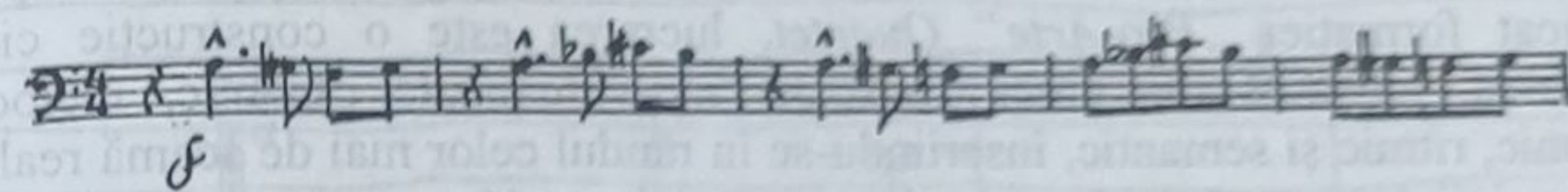
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

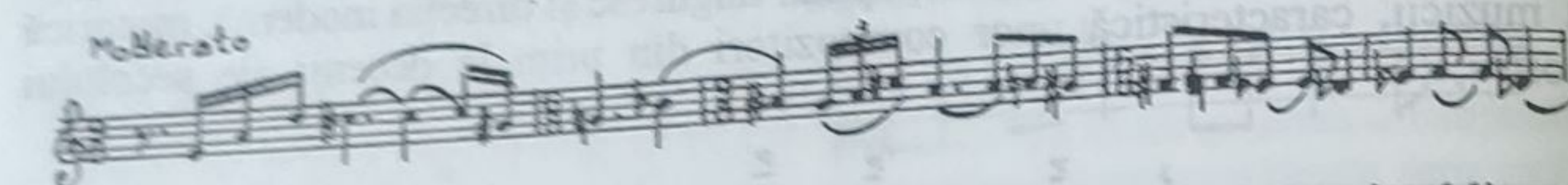
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în independențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbarea ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915-1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918-1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momăia. Abia acum, ea hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

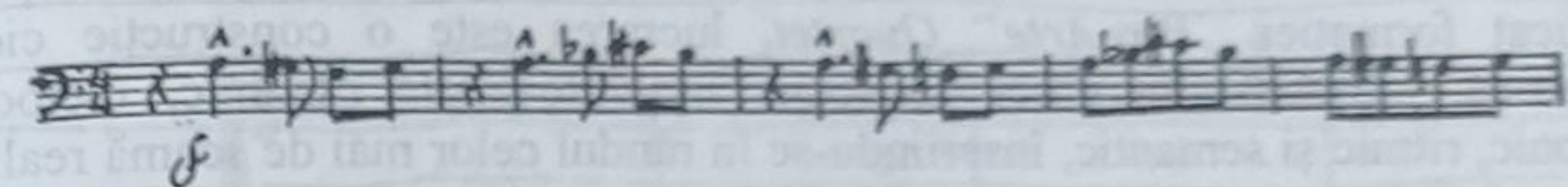
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfîntirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

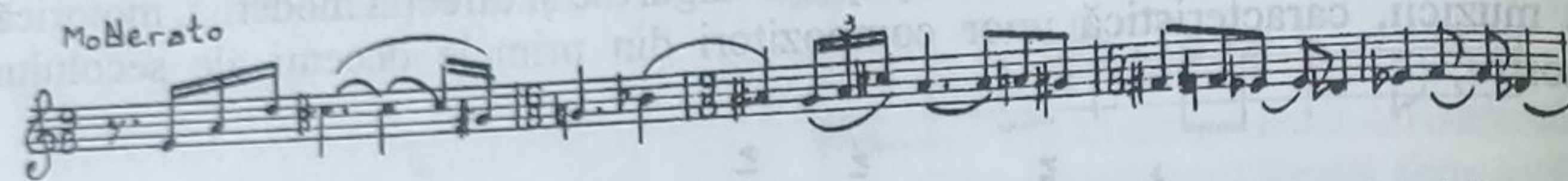
Mandarinului miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în independizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro* legate prin „attaccă”) și o *Coda* (*Allegro molto*) în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violența ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

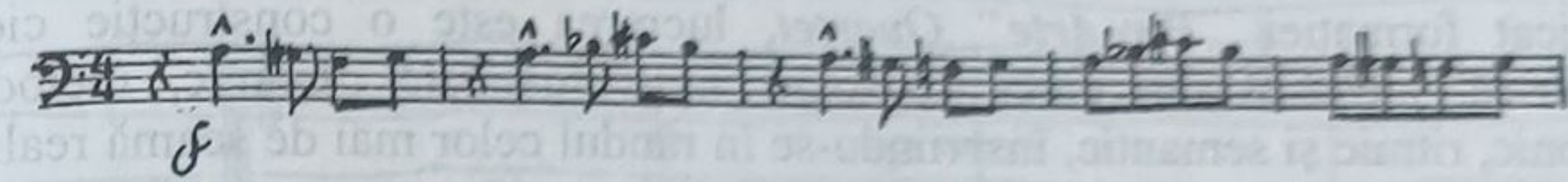
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

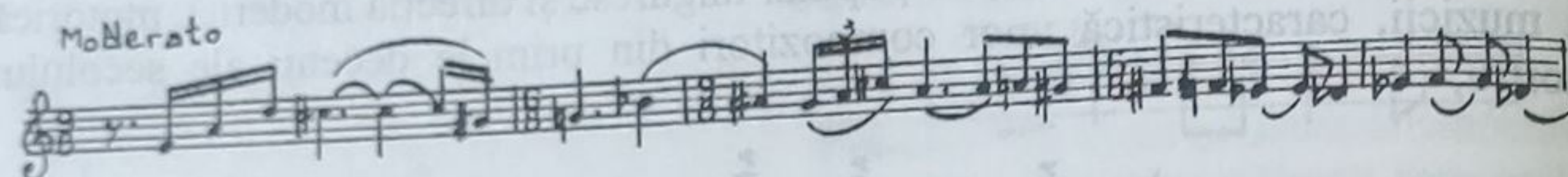
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepentizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independențizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbării ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

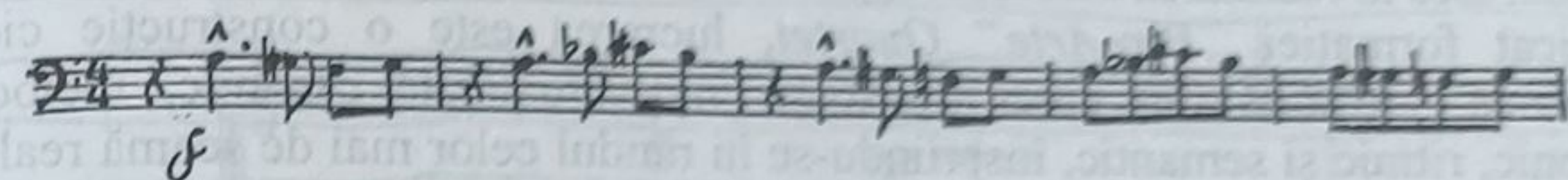
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

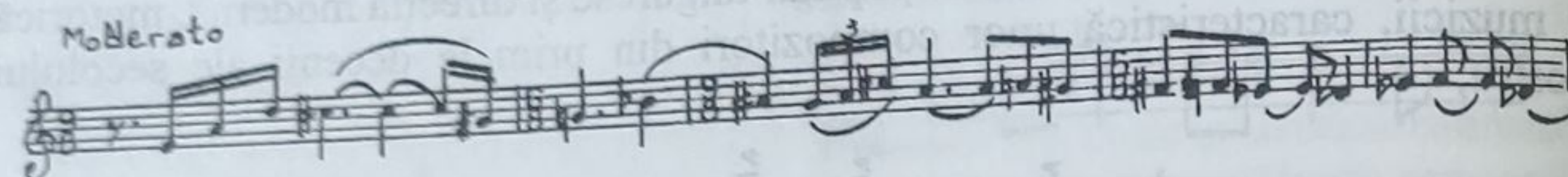
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independențizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbarea ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilile sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violența ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ea hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

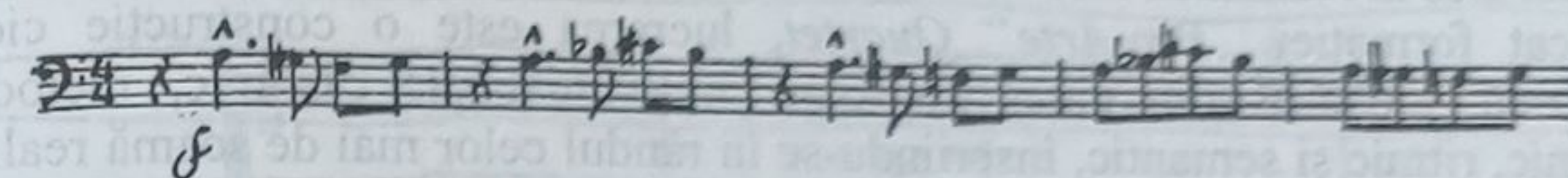
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

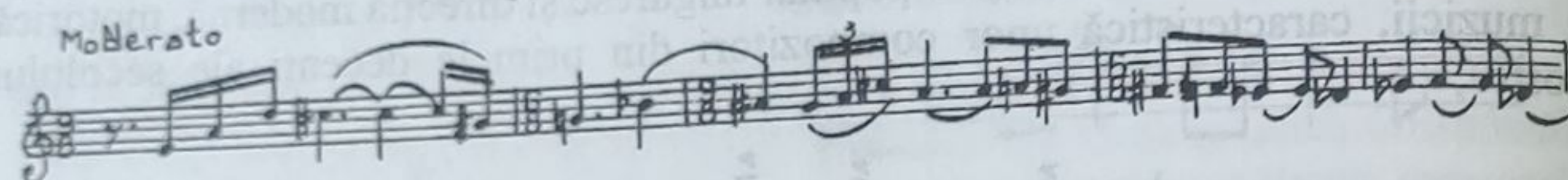
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepentizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attaccă”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbării ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

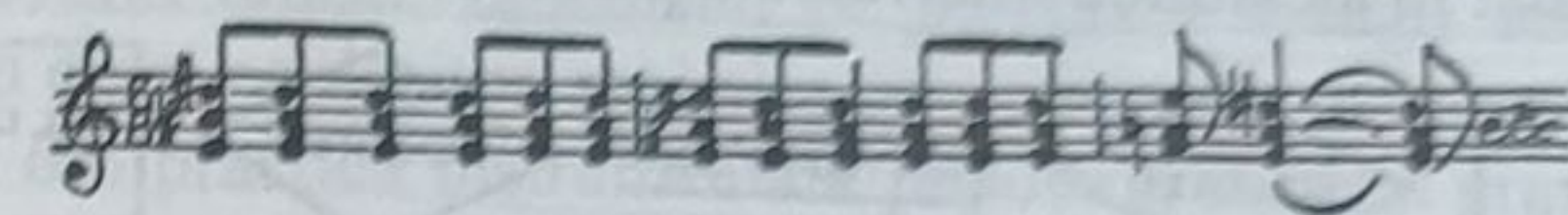
Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

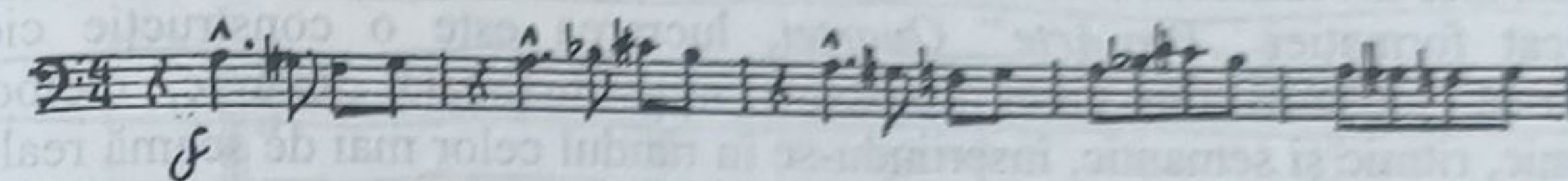
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

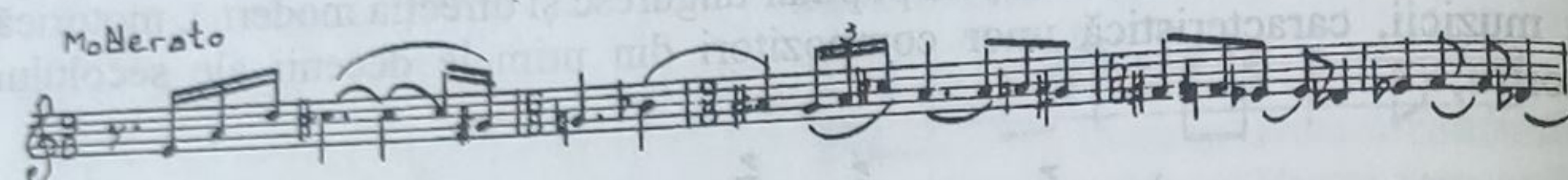
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independențizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbarea ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbării ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

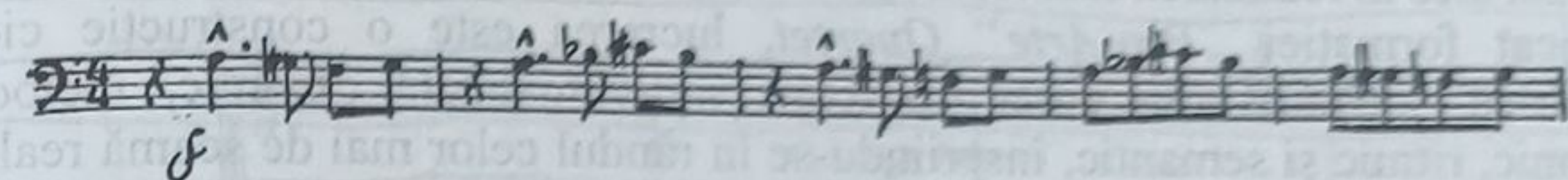
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

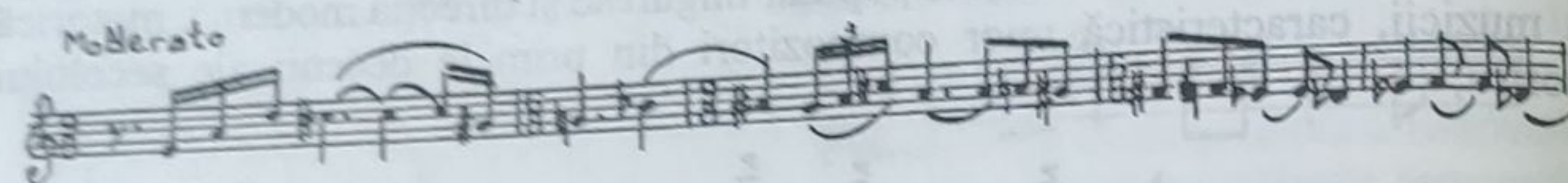
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepentizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independențizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbarea ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violența ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitelui ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmăntează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

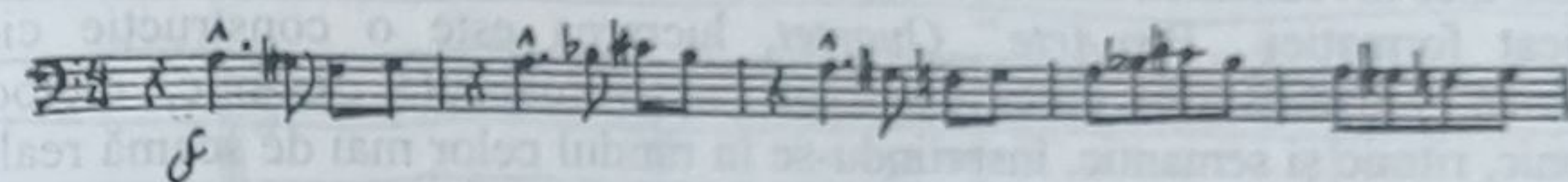
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

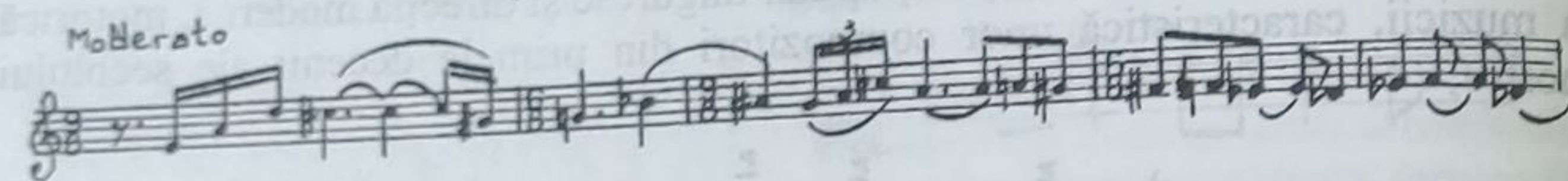
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda* (*Allegro molto*) în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

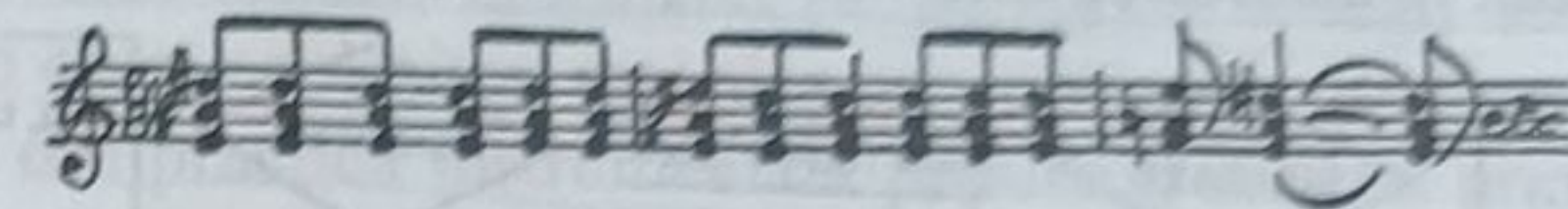
Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

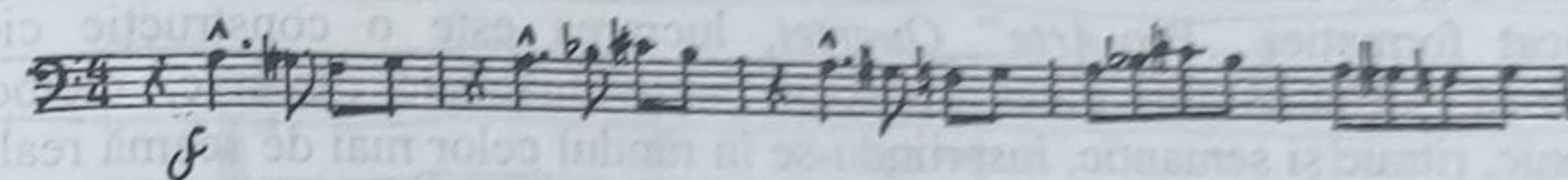
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este pradat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

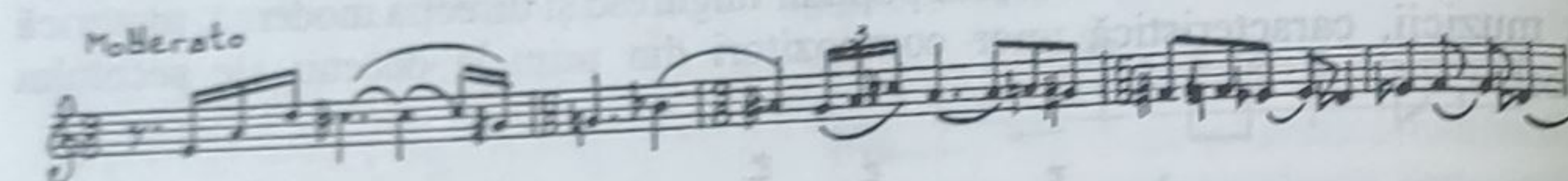
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2*, opus 17 (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato*, *Allegro molto capriccioso*, *Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos*, opus 19 (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

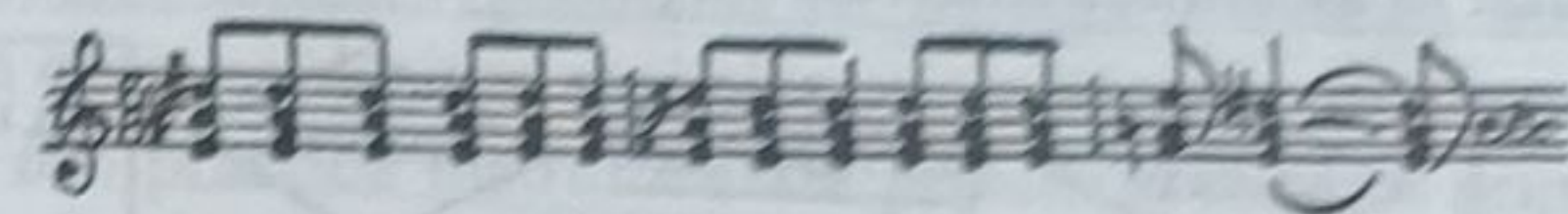
Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesa, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmăntează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

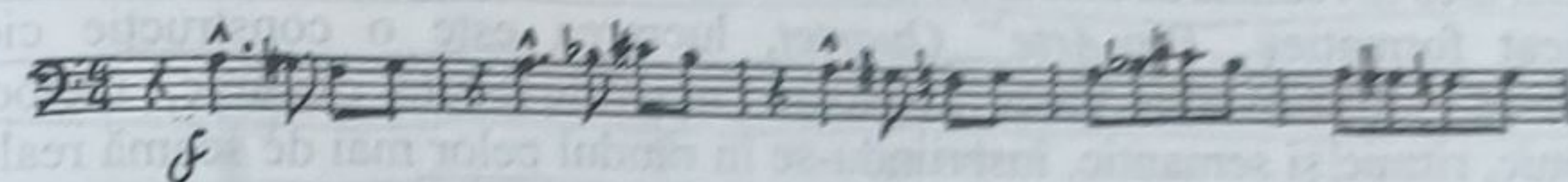
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este pradat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

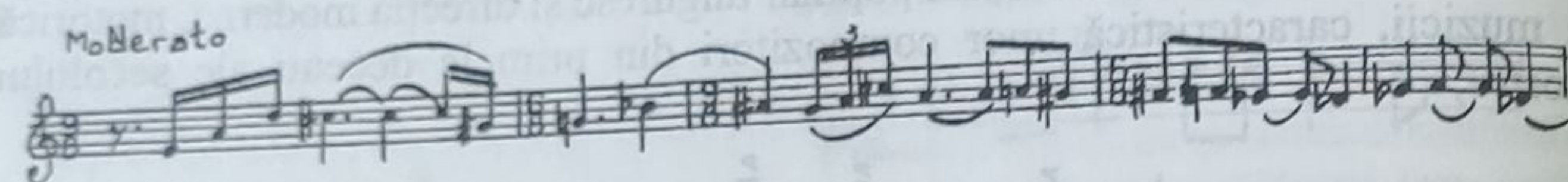
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato*, *Andante*, *Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda* (*Allegro molto*) în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

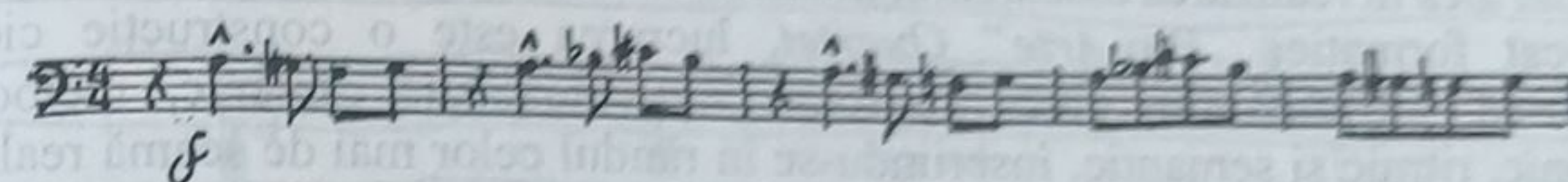
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

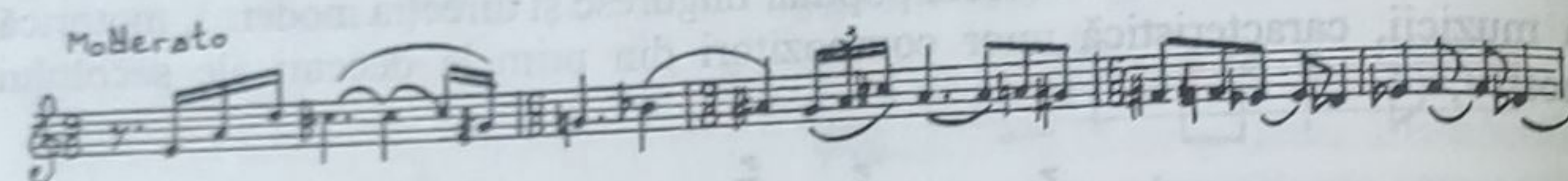
Mandarinului miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în independizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro* legate prin „attacca”) și o *Coda* (*Allegro molto*) în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbarea ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmăntează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

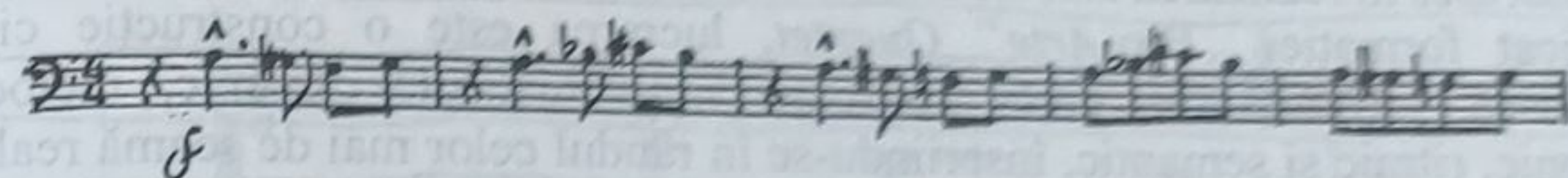
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl prădă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

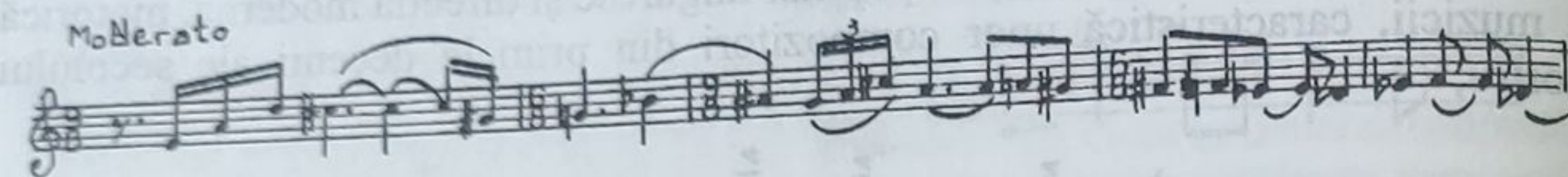
Mandarinului miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro* legate prin „attacca”) și o *Coda* (*Allegro molto*) în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independențizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu în care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

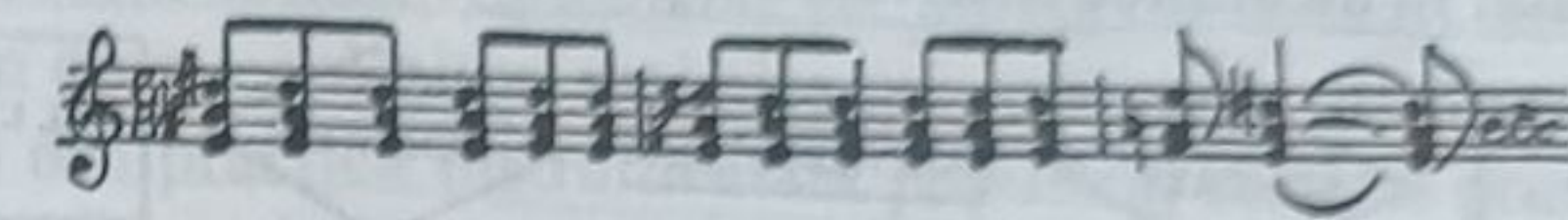
Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitelui ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

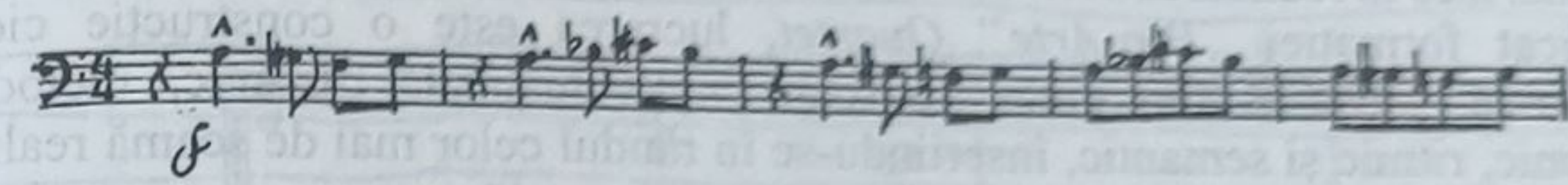
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fară precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

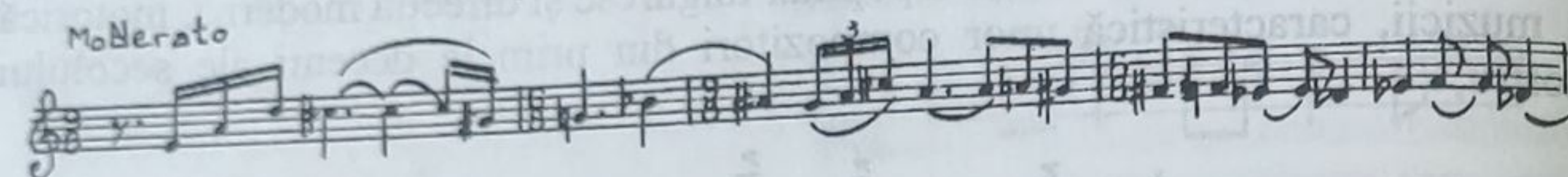
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepentizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independențizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

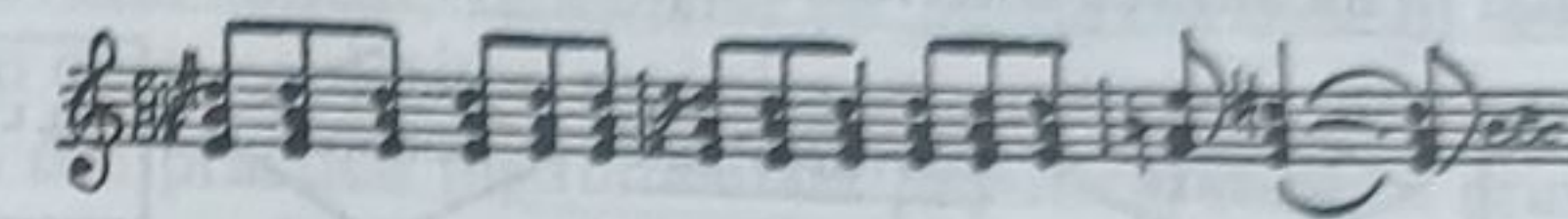
Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitelui ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmăntează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

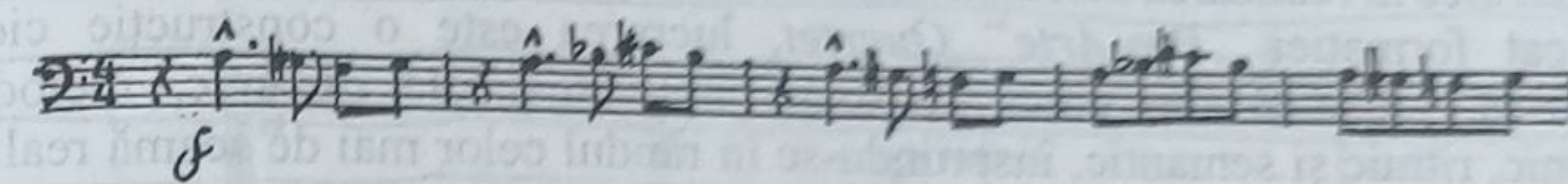
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfîntirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

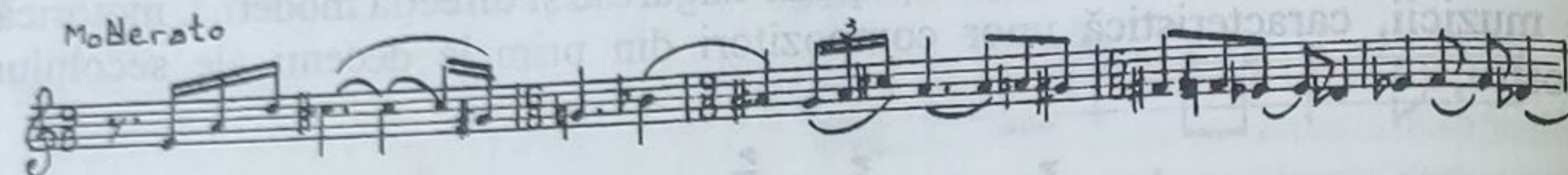
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepentizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro* legate prin „attacca”) și o *Coda* (*Allegro molto*) în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independențizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violența ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmântează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

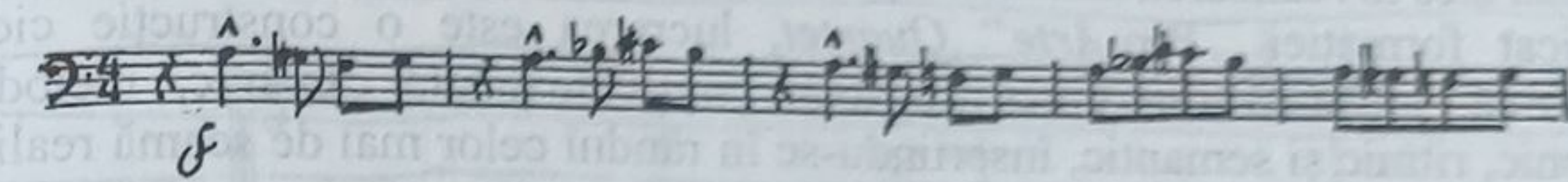
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este prădat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

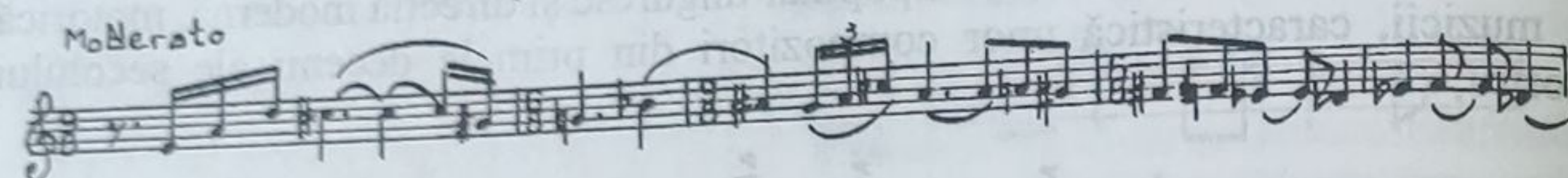
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepentizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violența ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

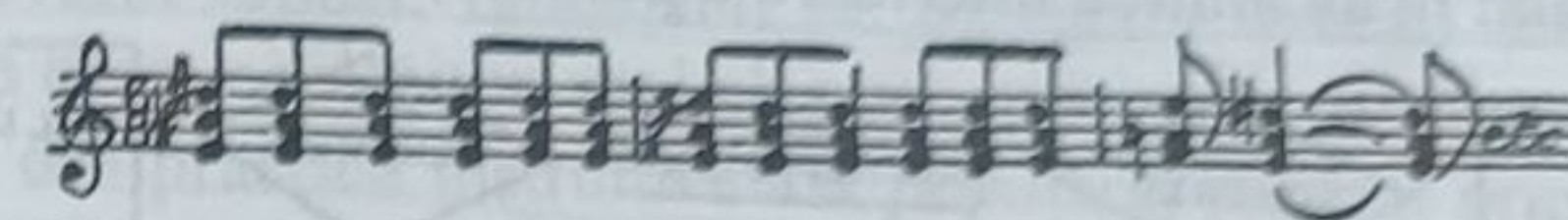
Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlanțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitului ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momăia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesa, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmăntează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

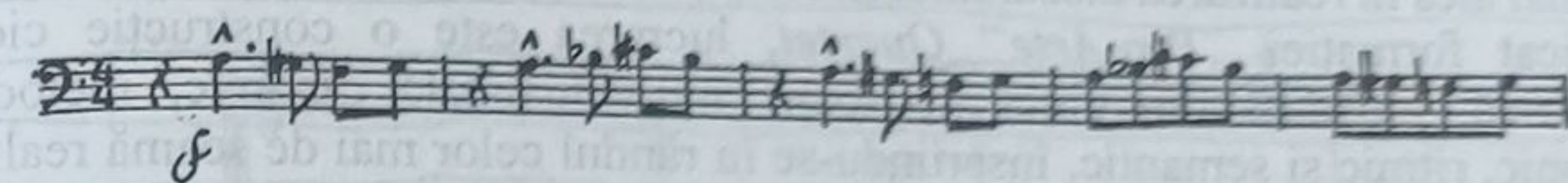
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este pradat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

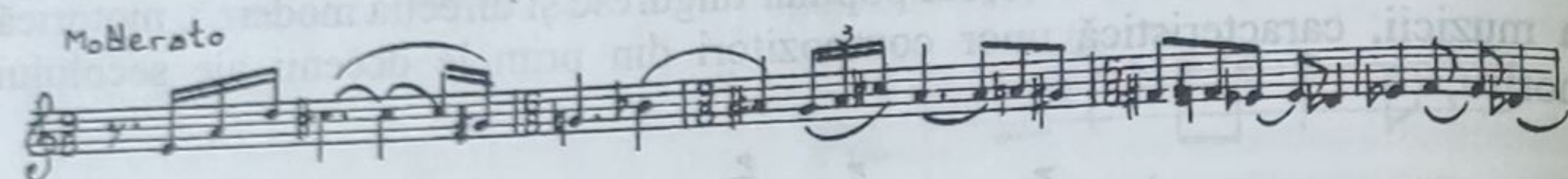
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în indepențizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro* legate prin „attacca”) și o Coda (*Allegro molto*) în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violența ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

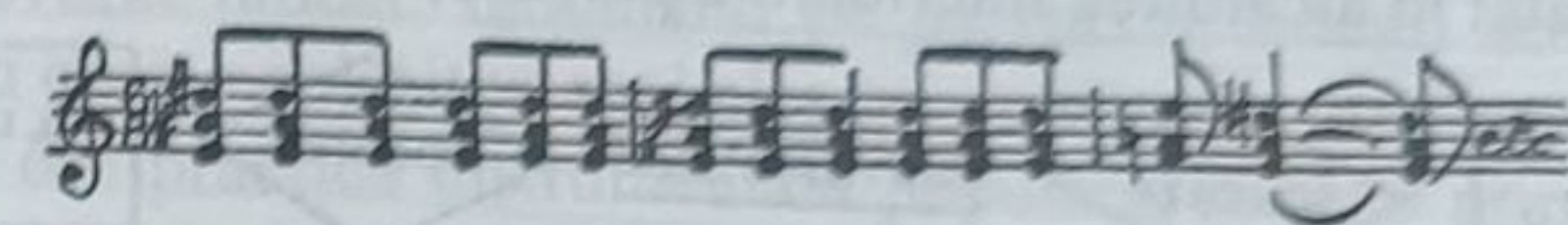
Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitelui ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesă, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmăntează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe mărețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

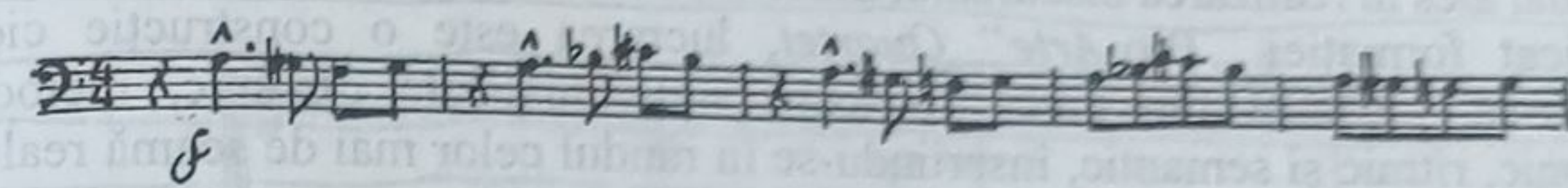
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este pradat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfîntirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

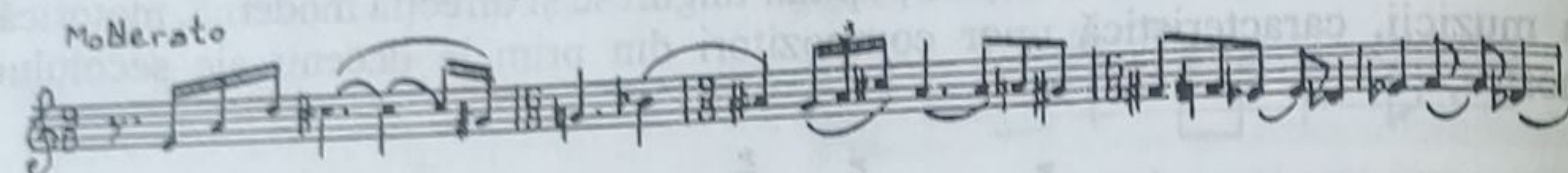
Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în independizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attaccă”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violenta ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 17* (1915–1917), alcătuit din trei părți (*Moderato, Allegro molto capriccioso, Lento*), Bartók urcă încă o treaptă spre deplina măiestrie compozițională. În linii mari, *Cvartetul* are o expresie romantică și se aseamănă cu *Cvartetul nr. 1* prin scriitura polifonică elaborată în progresii, incluse într-o formă de sonată în partea întâi și de masă contrapunctică, în partea a treia, încadrând între ele un scherzo dinamic și viguros, cu o ritmică bărbătească, complicată.

Și cu toate că nu folosește nici o temă folclorică, totuși în muzica *Cvartetului* numeroase sunt figurile melodice de factură și structură populară,



cu intervale caracteristice și ritmuri ale unor dansuri, transfigurate și sublimite, conferindu-le o nouă fizionomie.

Și din nou o piatră de hotar în evoluția stilistică bartókiană: *Mandarinul miraculos, opus 19* (1918–1919), a treia și ultima lucrare scenică, al doilea balet-pantomimă, într-un act, realizat după un libret de Menyhert Lengyel, considerat drept ultima realizare din perioada acumulărilor, și prima din perioada deplinei maturități a compozitorului, când creația sa poartă acea marcă a „caracterului popular”. Este lucrarea în care Bartók atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmului, pe care îl desprinde din însăși „fondurile ancestrale ale folclorului”³²³.

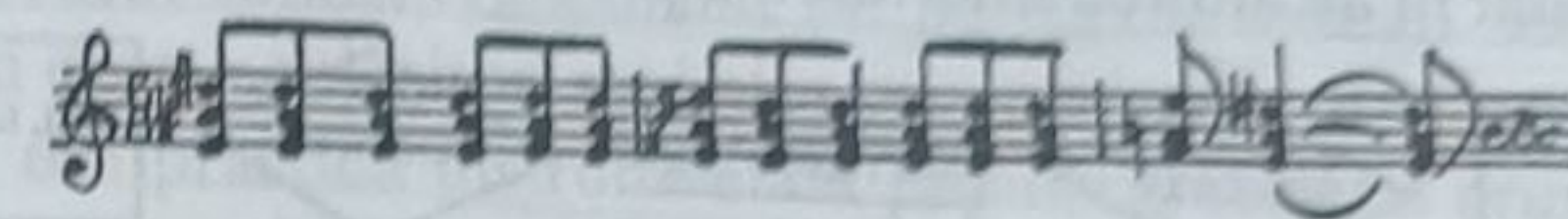
Acțiunea baletului³²⁴, cu pronunțate accente expresioniste, a determinat crearea unei muzici moderne ce concordă cu situațiile scenice de o mare forță de expresie și sugestie, mergând până la descrierea naturalistă a unor momente ca, de pildă, zgomotul orașului tentacular din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, a unei muzici substanțial înnoite în planul melodic și armonic, cu rafale de sunete bruscate uneori, sublimite, senzualizate alteori, într-o dezlănțuire ritmică brutală,

pe care îl îmbracă cu mantia și cu coroana sa, mișcându-l. Prințesa observă dar nu dă importanță jocului iubitelor ei. Exasperat, prințul își taie părul și cu el își împodobește momâia. Abia acum, ca hipnotizată, prințesa se îndreaptă spre păpușa de lemn care, lovită cu bagheta de către zână, prinde viață, urmând-o pe prințesa, luând locul adevăratului prinț. Acesta, disperat, se prăbușește la pământ. Intervine însă zâna, care se apropie, animă toate obiectele, îl glorifică pe prinț, îl înveșmăntează cu noi veșminte (mantie și coroană), îi dăruie un nou păr. În acest timp, păpușa de lemn își pierde puterile părăsind castelul. Abia acum prințesa îl observă pe marețul prinț, pe cel adevărat, dar care o refuză, astfel că, în disperare își ridică coroana, își taie părul și se prăbușește plângând. Reapare prințul, care o ridică, în timp ce obiectele își recapătă forma și locul.

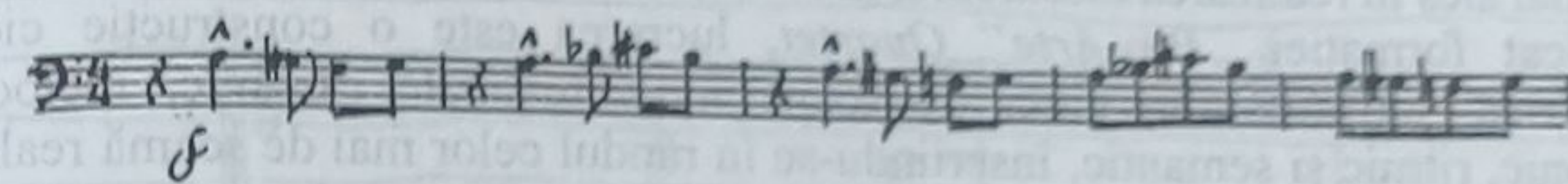
³²³ Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

³²⁴ Într-o locuință mizeră dintr-un mare oraș trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant vârstnic care, după ce este pradat, este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani, astfel că este repede înlăturat, iar tânăra își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se pasionează de dansatoare. Mandarinul se apropie. În ajutorul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea. Dar

fără precedent în creația sa, asemănătoare oarecum celei din *Sfințirea primăverii* de Stravinski³²⁵,



cu intonații orientale,



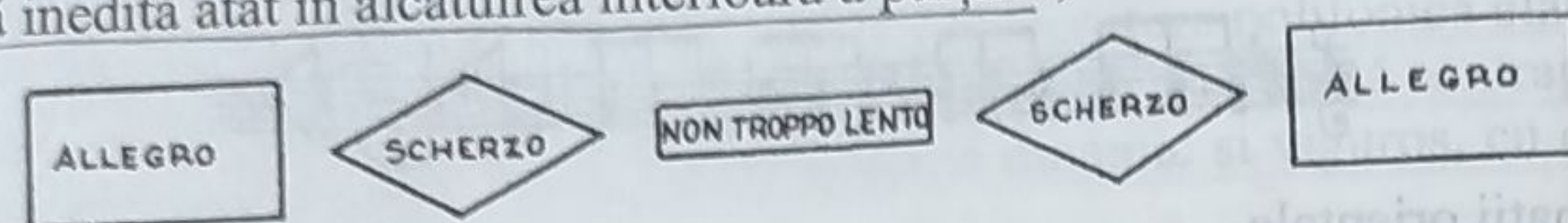
și alcătuirii pentatonice, într-o expresie profundă, voit psihologică.

Mandarinul miraculos i-au urmat, mai întâi, cele două sonate pentru vioară și pian, *Sonata nr. 1* (1921) și *Sonata nr. 2* (1922), două arhitecturi situate stilistic la intersecția bipolarității conjunctive dintre tonalism și modalism, realizate cu o totală libertate în independizarea profilurilor celor două instrumente; *Sonata pentru pian* (1926) în alcătuirea sa tripartită, un adevărat pendinte al *Allegro-ului barbaro*, cu ritmuri și accente incisive și sonorități percutante; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* (1926), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Andante, Allegro molto*), cu elemente și procedee neoclasice (motivul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, citat în partea a doua), alături de structuri melodico-ritmice și armonice moderne, cu acorduri ciorchine (în partea întâi), armonii de cvarte (în *Andante*) și incisivitate ritmică, motorică (în partea a treia), și *Cvartetul de coarde nr. 3*, alcătuit din două părți (*Moderato* și *Allegro legate prin „attacca”*) și o *Coda (Allegro molto)* în scriitură contrapunctică lineară, severă, cu glissando-uri în tutti (ascendente și descendente), cu melodii independentizate deduse (unele) din creația folclorică în caracter rapsodic unguresc (în partea a doua); apoi, așa-zisele „mari capodopere bartókienne” în care compozitorul, după ce și-a desăvârșit stilul muzical, trece la realizarea unor lucrări puternic marcate de maturizarea creatorului autentic, conștient și sigur de sensul ascendent al drumului pe care îl urmează. Treptat, exacerbaria ritmică diminuează în intensitate și în limbajul său apar unele tendințe neoclasice, ce se conjugă cu inspirația folclorică, devenită pentru el singura rațiune și sursă vie a existenței sale de muzician.

este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este lovit din nou și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge prin rănilor sale, slăbește treptat și după o scurtă agonie, moare.

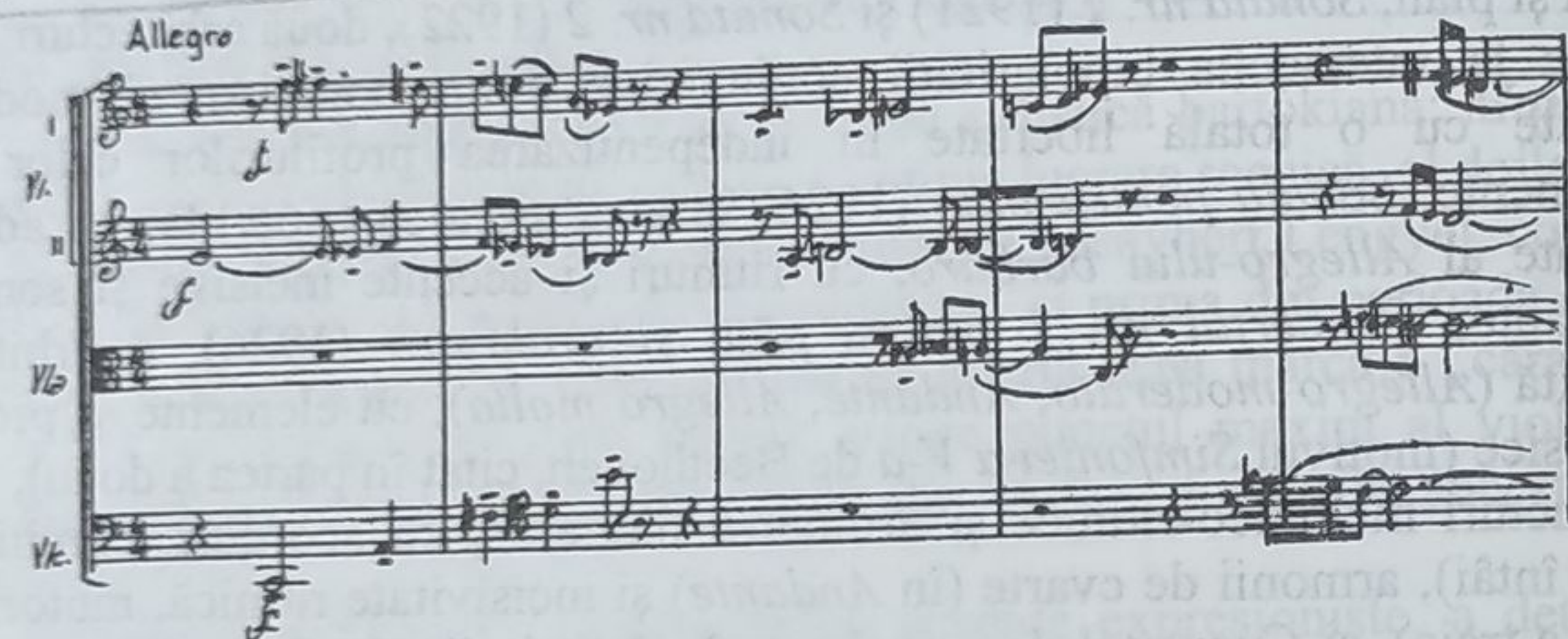
³²⁵ În analiza *Mandarinul miraculos*, unii muzicologi stabilesc unele influențe ritmice venite din *Sacre de printemps*. În această privință considerăm oportună părerea lui Adrian Rațiu care susține că „violența ritmică din *Mandarinul miraculos* nu poate fi în nici un fel pusă în legătură cu vreo influență a lui Stravinski din *Sacre de printemps* (1913). Ea constituie una din trăsăturile permanente și definitorii ale artei lui Bartók, intim legată de fondurile ancestrale ale folclorului”. Vezi: Adrian Rațiu, op. cit., pag. 79.

Prima dintre aceste lucrări este *Cvartetul de coarde nr. 4* (1928), cel mai cunoscut și mai apreciat din cele șase cvartete create de Bartók, o arhitectură sonoră inedită atât în alcătuirea interioară a părților,



cât mai ales în realizarea discursului muzical, într-o expresie variată și complexă. Dedicat formației „Pro-Arte” Quartet, lucrarea este o construcție ciclică simetrică, alcătuită din cinci tronsoane individualizate dinamic, melodico-armonic, ritmic și semantic, înscriindu-se în rândul celor mai de seamă realizări ale muzicii de cameră din întreaga literatură universală.

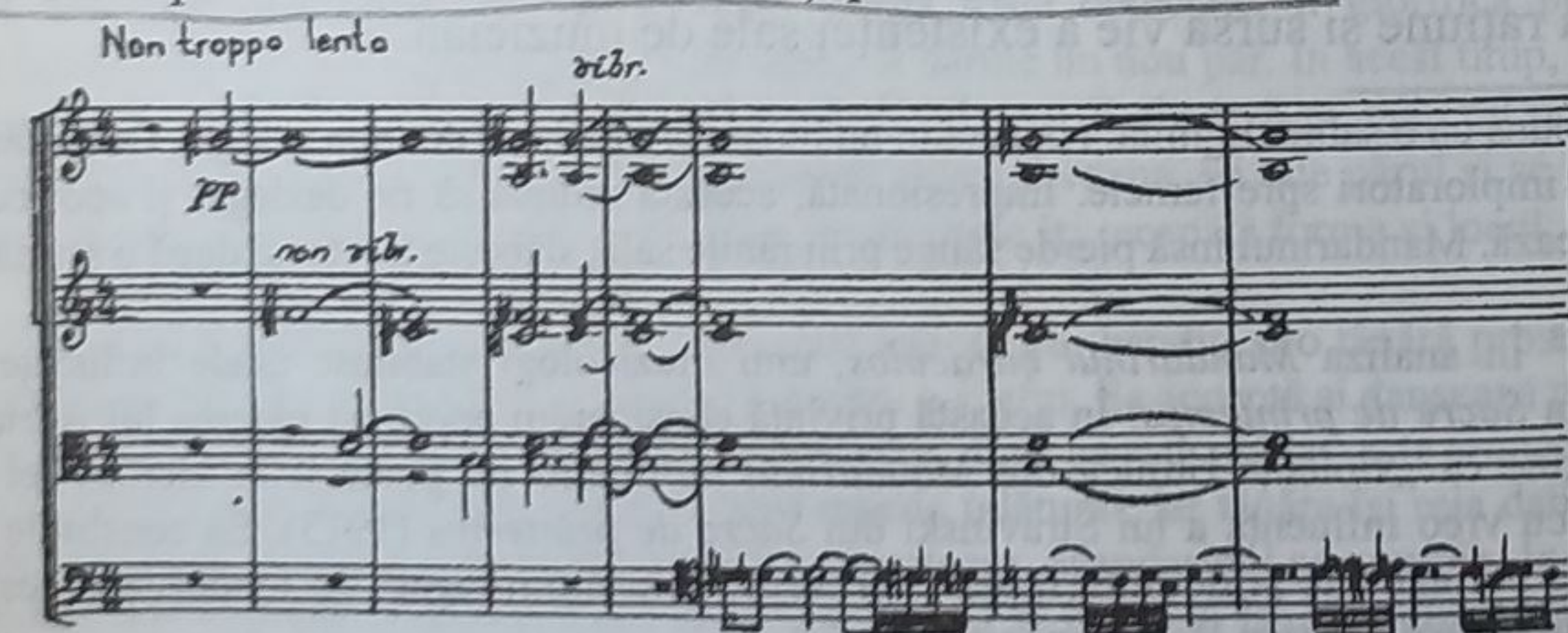
Partea întâi, *Allegro* în formă de sonată, se impune prin polifonia liniară, densă, în care uneori toate vocile se întâlnesc la intervale de secundă mică,



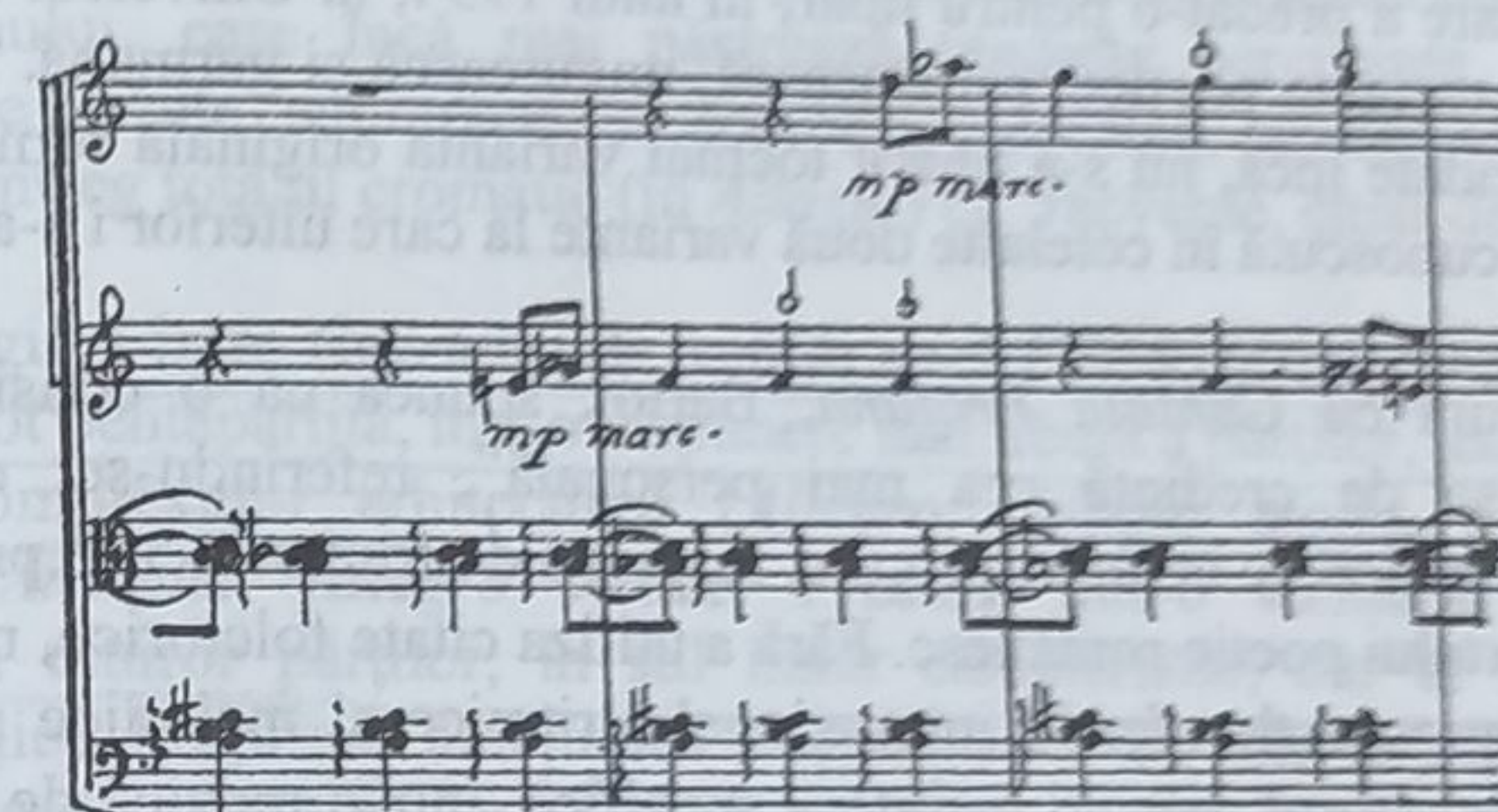
determinând disonanțe și frecșuri dintre cele mai neobișnuite, rezultate însă din conducerea liberă dar măiestrită a vocilor, prin numeroasele glissando-uri ascendente și descendente, prin ritmica pregnantă.

Partea a doua, *Prestissimo, con sordino*, atrage atenția prin factura sa cromatică, prin permanenta senzație de alunecare de la un sunet la altul, prin combinații de *pizz.* cu *arco*. Este primul scherzo al cvartetului.

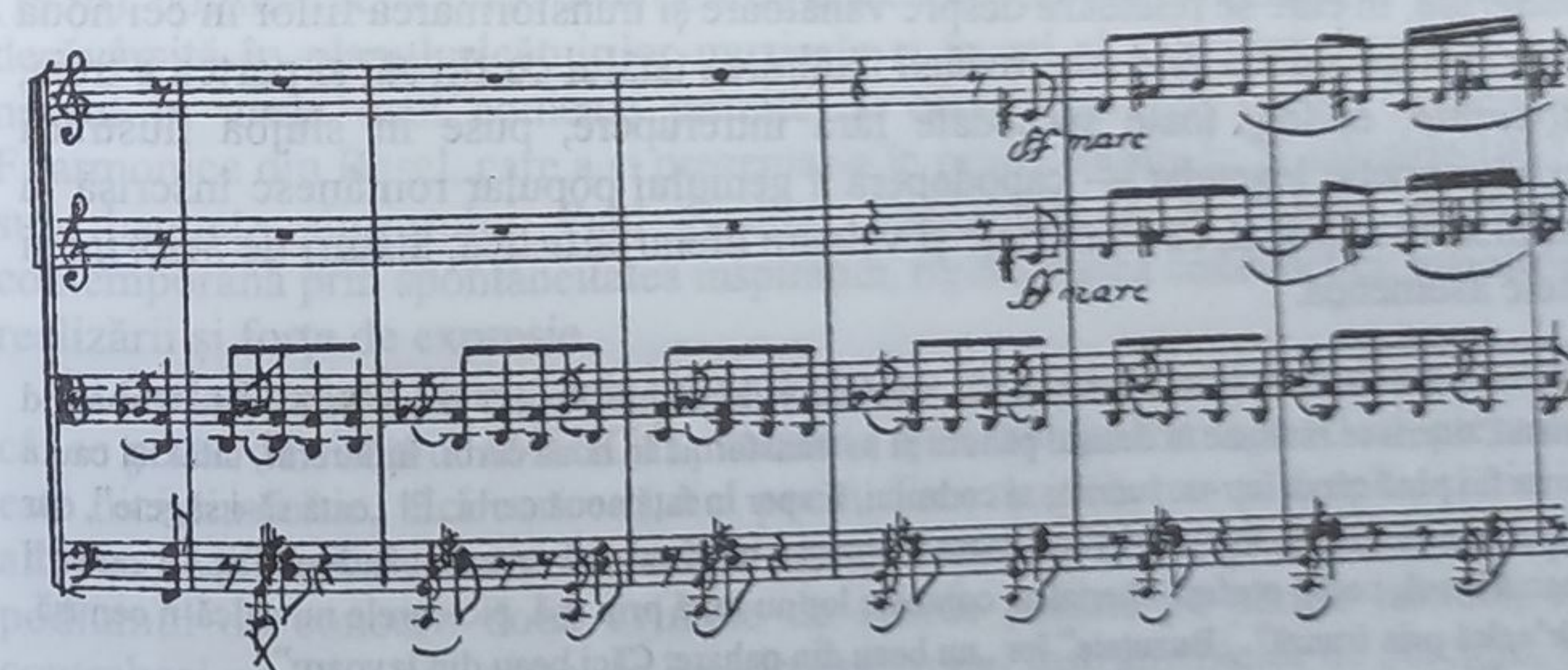
Partea a treia, *Non troppo lento*, cu expresia nocturnă, este o baladă de cea mai autentică factură, într-o expunere inedită, pe un fundal sonor realizat din transpunerea pe verticală a tuturor celor șapte sunete ale modului.



Ineditul se impune în partea a patra, *Allegretto pizzicato*, un al doilea scherzo, în care Bartók — la fel ca Enescu în *Preludiul la unison* (1903) — creează un adevărat unicat, rămânând pe parcursul întregii secțiuni numai în *pizzicato*, de un efect copleșitor, mai ales prin utilizarea *pizzicatoului* ce-i poartă numele, dedus din practica instrumentală populară, realizat prin ciupirea corzii cu două degete, pe verticală, astfel că sunetul este percutant.



Punct culminant și concluzie a întregii lucrări, partea a cincea, *Allegro molto*, pe un ritm de dans din Oaș în 8/8 (3 + 3 + 2) încadrat în măsura de 2/4, se impune prin dinamism și frenezie,



prin continuitatea discursului muzical și unitatea tematică, întreaga secțiune fiind edificată pe temeiurile melodice ale părții întâi, transfigurate în funcție de necesități dramaturgice.

A doua din șirul „marilor capodopere bartókienne” ale acestei perioade este *Cantata Profana* (1930), singura lucrare vocal-simfonică a lui Bartók, o partitură

amplă, alcătuită din trei secțiuni, pe textul colindei profane românești *Feciorii preschimbați în cerb*³²⁶, veche de când lumea, culeasă de compozitor în satele Idicel și Urșiul de Sus din apropierea Reghinului, în anul 1914. Lucrarea urma să fie prima dintr-un ciclu de trei cantate: una românească, una ungurească și alta slovacă, în dorința compozitorului de a exprima „ideea de înfrățire a celor trei popoare dunărene”³²⁷.

Din motive neelucidate încă, Bartók nu a realizat decât prima, *Cantata Profana*, pe care a predat-o pentru tipar, în anul 1934, la Universal Edition din Viena, în trei variante poetice: românească, ungurească și germană. Dar tot din motive neelucidate încă, nu s-a tipărit tocmai varianta originală românească³²⁸, lucrarea fiind cunoscută în celelalte două variante la care ulterior i s-a adăugat și cea engleză.

În legătură cu *Cantata Profana*, Bartók spunea că o consideră drept „profesiunea sa de credință cea mai personală”, referindu-se, desigur, la originalitatea muzicii de invenție proprie, inspirată de frumusețea și profunzimea filozofică a textului poetic românesc. Fără a utiliza citate folclorice, muzica este totuși foarte aproape de sferele intonaționale, ritmice și melodice ale creației populare, compozitorul reușind o sinteză specifică, într-o muzică de mare forță dramatică și extremă concentrare, date de invenția melodică înveșmântată într-o țesătură polifonică densă, apropiată de eterofonie, mai ales în partida celor două coruri, atingând punctul culminant în fuga la patru voci din partea întâi, sugerând vânătoarea, de modalitățile proprii de rezolvare a conflictului, de manevrarea ansamblului sonor format din soliști (tenor și bas), două coruri mixte și orchestră simfonică, și de edificarea arhitecturilor: *Preludiu simfonic* și partea întâi, *Molto moderato*, în care se relatează despre vânătoare și transformarea fiilor în cei nouă cerbi; partea a doua *Andante*, redând întâlnirea tatălui cu fiii săi și partea a treia, *Moderato*, epilog, toate succedate fără întreruperi, puse în slujba ilustrării textului poetic legendar — capodoperă a geniului popular românesc înscrisă în patrimoniul național, ca frumusețe și valoare literar-artistică, alături de *Miorița* și altele asemenea.

³²⁶ Un unchiș bătrân pornește la vânătoare, împreună cu cei nouă fii ai săi. Urmărind vânatul, tinerii se rătăcesc în desișul pădurii și se transformă în nouă cerbi. Îndurerat, tatăl își caută mereu fiii până când, într-un luminiș al codrului, îi apar în față nouă cerbi. El „cată să-i săgete”, dar prin grai uman (tenor solo) cerbul cel mare îl oprește, bătrânul tată recunoscându-și fiii. În zadar îi cheamă acasă, cerbii preferă libertatea; coarcele lor nu intră prin ușă, picioarele nu calcă-n cenușă, „Făr’ calcă prin frunză”. „Buzutele” lor „nu beau din pahare, Căci beau din izvoare”.

³²⁷ Francisc László, *Vocația universală a creației populare românești*. În: *Secolul 20*, nr. 4-5, 1976.

³²⁸ Prima audiție absolută a *Cantatei Profana* de Béla Bartók, cu text românesc original, a avut loc la 14 iunie 1984, la Ateneul Român, sub conducerea dirijorului Remus Tzincoca, originalul românesc fiind adus de el de la New-York. Vezi: Viorel Cosma, *Prima audiție a „Cantatei Profana” de Béla Bartók cu text românesc original*. În: *Muzica*, nr. 9, sept. 1984, pag. 15-17.

După *Cantata Profana*, Bartók creează din nou o serie de lucrări comune, asemănătoare unora compuse anterior. S-ar putea spune chiar că în ele — în unele privințe — Bartók se repetă în mod intenționat, odihnindu-se și acumulând, totodată, forțe noi pentru încercări viitoare.

Astfel, în *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* (1931), Bartók reeditează forma tripartită a primului concert în alcătuirea sa neoclasică (*Allegro, Adagio, Allegro molto*), întărind însă expresia, urmărind totodată unitatea tematică și o mai mare mobilitate și dispunere timbrală orchestrală în raport cu partida pianului, care încă mai păstrează tendințe percutante, cu armonii disonante de cvinte suprapuse și acorduri ciorchine, apropiate de cluster, cuprinzând întreg totalul cromatic (în *Adagio*) cu frecvente, chiar dese schimbări de măsură.

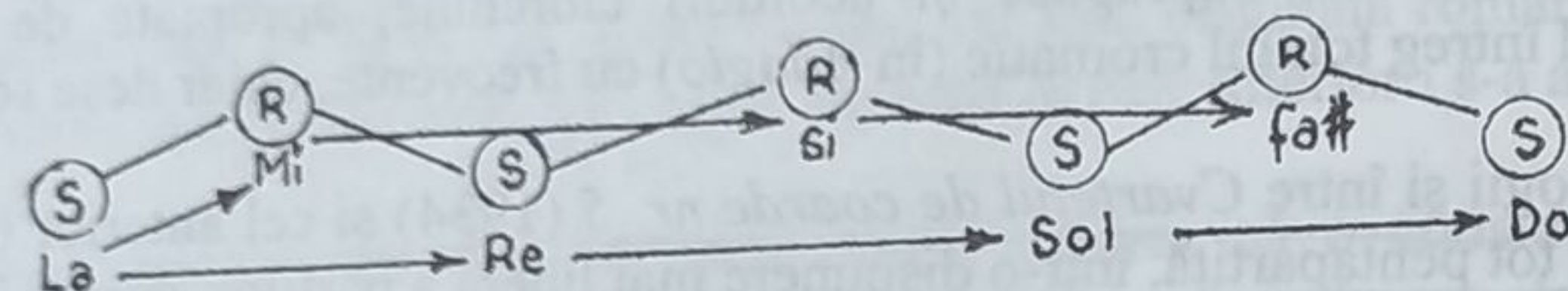
Analogii și între *Cvartetul de coarde nr. 5* (1934) și cel anterior (nr. 4), o arhitectură tot pentapartită, într-o dispunere mai liberă a părților, dar tot în cadrul simetriei complexului arhitectural (*Allegro, Adagio molto, Scherzo. Alla bulgărească, Andante, Allegro vivace. Presto*), într-o scriitură predominant polifonică a tuturor părților, în stil liniar caracteristic, dar în afara unității tematicice ciclice. Surprinde aici partea centrală, *Scherzo. Alla bulgărească* cu ritmul său asimetric de 9/8 (4 + 2 + 3), menținut până la *Trio* în care utilizează 10/8 (3 + 2 + 2 + 3) și *Finalul*, de o impetuoasă și complexitate a scriiturii contrapunctice neobișnuite, culminând în episodul central cu o fugă la patru voci, realizată după principiul amplificării și simplificării structurilor muzicale omogene și eterogene.

Și iată-ne ajunși la cea de a treia dintre „marile capodopere bartókienne” ale acestei perioade: *Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă* (1936), considerată a fi cea mai de seamă creație a sa, poate cea mai originală și desăvârșită în planul alcătuirilor muzicale și în cel al expresiei. Lucrarea s-a născut în urma unei comenzi primite de compozitor din partea Orchestrei Filarmonice din Basel, care a și prezentat-o în primă audiție la 21 ianuarie 1937, sub bagheta dirijorului Paul Sacher, impunându-se în lumea muzicală contemporană prin spontaneitatea inspirației, rigurozitatea construcției, măiestria realizării și forța de expresie.

De la început, atenția este reținută de titlu, compozitorul numindu-și creația cât se poate de simplu: *MUZICĂ*, precizând apoi lapidar formația. Deci, piesa nu este nici simfonie, nici concert, nici poem. Este muzică, pur și simplu, și nimic altceva. Apoi reține atenția formația pentru care este scrisă și dispunerea ei pe podiumul de concert: două cvintete de coarde plasate pe părțile laterale, cu contrabași pe linia din spate, ce încadrează grupul instrumentelor de percuție, în care compozitorul include alături de timpani: tamburo piccolo, gran cassa, piatti și xilofon, pianul și harpa. La toate acestea adaugă celesta pe care o menționează în titlu. De remarcat însă că pianul apare în lucrare cu dese intervenții solistice. Dar acestea nu contează; pentru Bartók, pianul nu este altceva aici decât un instrument de percuție. Și noutățile abundă. Analizând partitura, descoperim structura lucrării, o construcție cvadripartită inedită, care poate fi interpretată ca

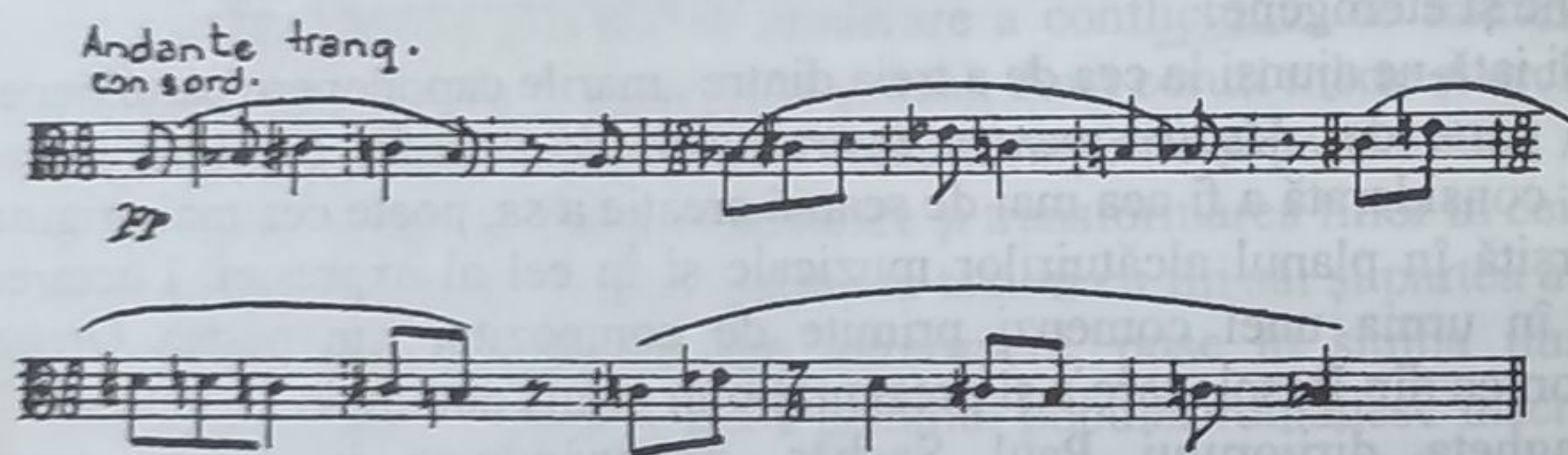
atare, dar și ca un concert de orchestră alcătuit din trei mișcări, cu pian, harpă și celestă, precedat de o introducere lentă. Poate fi interpretată, dar numai atât, pentru că Bartók și-a conceput și realizat *Muzica* unitar, așa cum ni se prezintă ea: o arhitectură sonoră monumentală, complexă, extraordinară în măreția ei.

Iată, de pildă, partea întâi, *Andante tranquillo*. Este o fugă lentă, o construcție meticuloasă realizată, având la bază legea „sectio aurea”³²⁹, într-un stil polifonic modern, intrarea vocilor realizându-se după un plan tonal riguros și original alcătuit, în care se urmează cercul cvintelor atât în sens ascendent, cât și descendent,



ultimele două situându-se la interval de cvartă mărită, rezultând astfel prima axă bipolară (*Do-Fa diez*).

Și subiectul fugii are o structură inedită: patru arcuri de cerc melodice, despărțite prin câte o pauză de optime, primele două ca număr de sunete fiind desprinse din progresia lui Fibonacci ($5 + 8 = 13$), în măsuri eterogene (8/8, 12/8, 8/8, 7/8), într-o expresie unică, întărită și de indicația dinamică (*p.p.*).



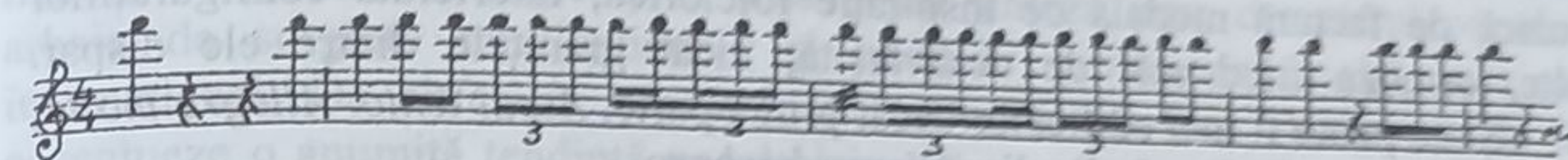
Tot în formă de arc este gândită și macrostructura, intrarea vocilor determinând o continuă acumulare de forță și dramatism ce culminează în secțiunea centrală, măs. 56 (locul tăieturii de aur), printr-un *fff*, loc în care, din nou, ca Enescu în *Preludiu la unison*, Bartók introduce timpanul, precedat de piatti, după care sensul arcului coboară; subiectul apare acum inversat, iar cercul cvintelor urmează sensul invers, într-o continuă diminuare a intensității, făcând posibilă intrarea celestei și receptare cathartică a muzicii. O muzică de o puritate extaziantă, ce merită a fi audiată — după observația lui Zeno Vancea — „în picioare, cu capul descoperit”.

Sau partea a doua, *Allegro*, în formă de sonată, dinamică și plină de vervă, în care apare pianul cu rol percutant, cu unele momente solistice, cele două

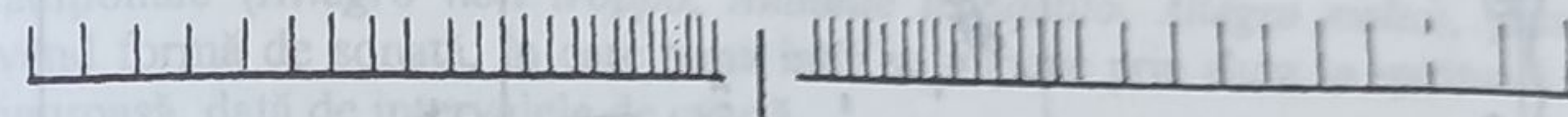
³²⁹ Ernő Lendvai, op. cit., pag. 101–102.

cvintete de coarde realizând frecvente dialoguri muzicale. Apare, de asemenea, tema primei părți într-o formă modificată, urmată de un element tematic ce anticipă tema finalului.

Evenimentele sonore inedite continuă să apară și în partea a treia, *Adagio*, în formă de lied tripentapartit (A B C B A) în care acțiunile se leagă unele de altele prin subiectul fugii inițiale. Interesant este aici începutul realizat de xilofon, pe un ritm organizat simetric față de un ax,



Bartók anticipând astfel unul dintre semnele atât de frecvente în semiotica modernă.



Melodica acestei părți, în secțiunea A, este arhaică, de factură folclorică și se desfășoară *parlando rubato*, cu multe melisme notate amănunțit de compozitorul culegător de folclor, în unele momente asemănătoare nocturnei din *Cvartetul nr. 4*. Suportul armonic este constituit tot din cele două sunete capete de axă, *do-fa diez*. În contrast, secțiunea B se desfășoară într-un tempo *giusto*, având o melodică de o expresie profundă, punctul culminant reprezentându-l secțiunea C, după care sunt readuse în ordine inversă celelalte secțiuni B și A, încheierea fiind realizată de xilofon cu un desen ritmic asemănător celui inițial.

În contrast cu aceasta, partea a patra, *Allegro molto*, reafirmă dinamismul și impetuoșitatea părții a doua, într-o desfășurare sărbătorească, cu numeroase momente orânduite într-o măiestrită formă de rondo, din care nu lipsește elementul unificator, tema ciclică, subiectul fugii.

Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă, prin unicitatea sa, s-a impus în rândul celor mai de seamă realizări ale muzicii contemporane.

Următoarea din seria „marilor capodopere bartókienne”, a patra și ultima, este *Sonata pentru două pianе și percuție* (1937), aflată în imediata apropiere a *Muzicii pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*, liman al ineditului și originalității, și ea, ca și alte lucrări, înscrisă în seria unicateilor, pentru că nimeni nu a mai realizat, nici înainte și nici după Bartók, ceva asemănător³³⁰.

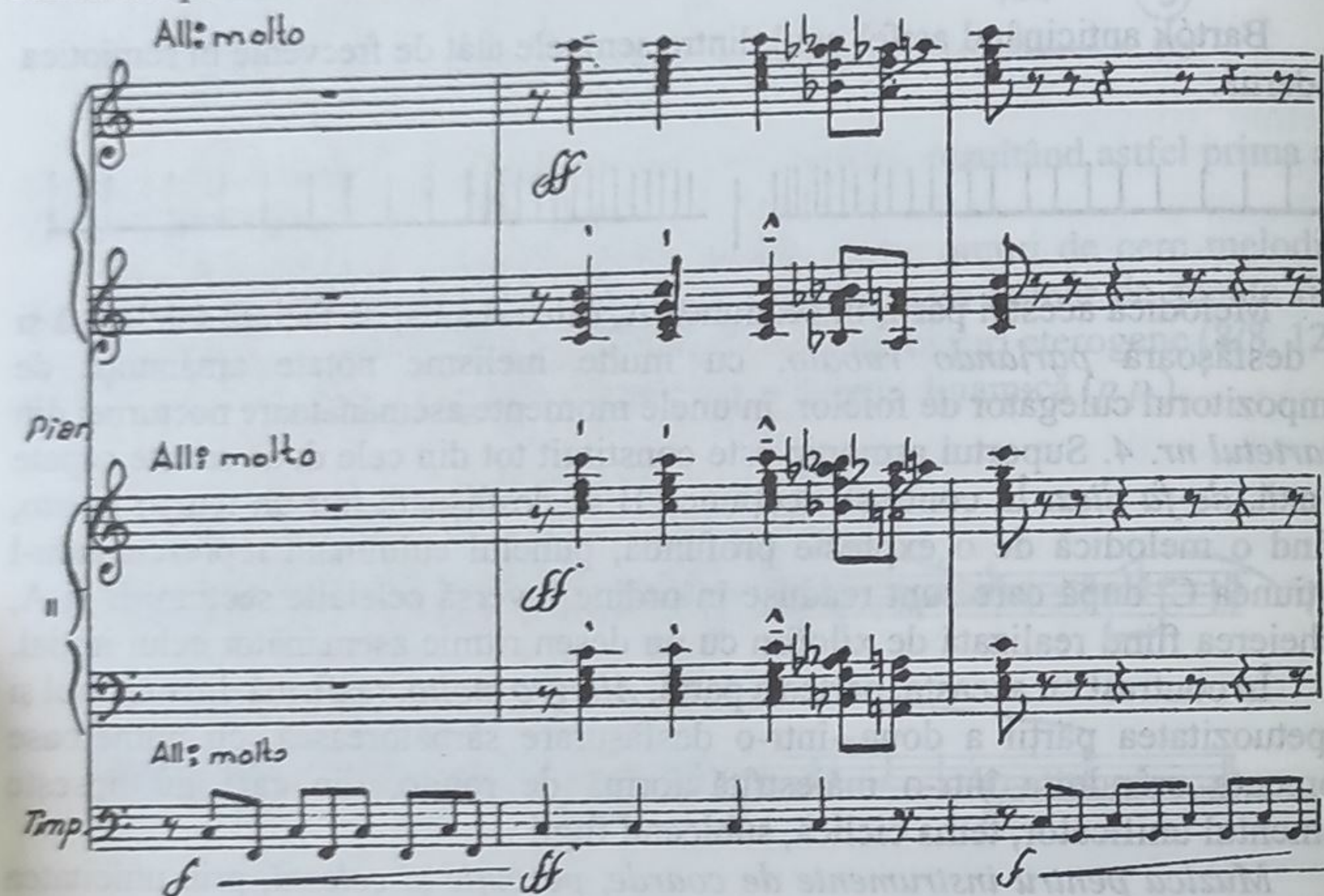
Este lucrarea în care Lendvai găsește „unul din cele mai frumoase exemple de formă construită pe baza secțiunii de aur”³³¹, o construcție sonoră

³³⁰ Creată doar în două luni de zile (iulie și august 1937), *Sonata* a fost prezentată în primă audiere la Basel, la 16 ianuarie 1938, la cele două pianе aflându-se Ditta Pasztory și Béla Bartók. Alături de cele două pianе, *Sonata* mai solicită: trei timpane cromatice, xilofon, tam-tam, două tobe mici, o tobă mare, cinel suspendat, două cinele lovite și triangu.

³³¹ Ernő Lendvai, op. cit., pag. 102.

preponderent ritmică, elementul melodic fiindu-i subordonat. De fapt, un ansamblu arhitectural alcătuit din trei blocuri sonore ample (*Assai lento. Allegro molto, Lento, ma non troppo, Allegro non troppo*), realizate pe baza unor principii moderne de creație aplicate unor forme atât de tradiționale ca sonata, liedul și rondoul. Pentru că modernă este tratarea celor două plane cu funcții percutante, ca și scriitura pianistică, într-o continuă devenire melodico-ritmică, armonică și polifonică. Modernă este, de asemenea, expresia desprinsă dintr-o muzică de factură modală de inspirație folclorică, interferată configurațiilor culte, osmoza fiind atât de desăvârșită, încât granițele dintre ele dispar.

Și ce poate fi mai edificator decât prima parte, *Assai lento. Allegro molto*, construită pe motivul melodic din *Allegro barbaro*,



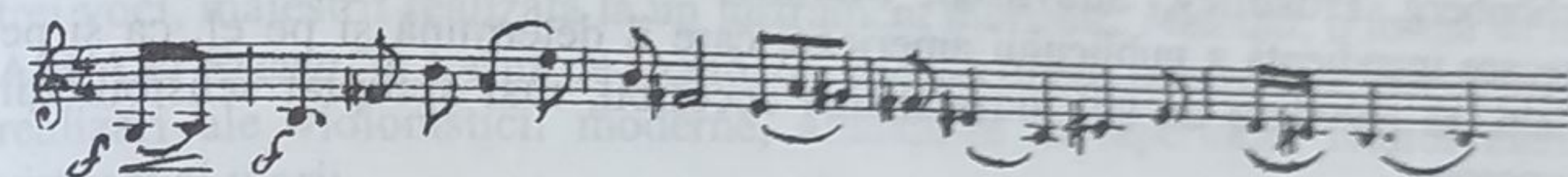
transfigurat și înzestrat cu virtualități și virtuți tematice, impresionant organizate într-o formă clasică de sonată. Sau partea a doua, *Lento, ma non troppo*, un lied A B A cu expresia sa profundă, nostalgică, cu cromatica sa de sorginte modală, desprinsă din sistemul tonal axă; sau partea a treia, *Allegro non troppo*, un rondo în care, în mod paradoxal, în contrast cu starea sufletească depresivă a compozitorului, muzica exprimă optimism și voioșie.

Tot în 1937, Bartók definitivează și publică ampla sa lucrare de pedagogie pianistică, intitulată sugestiv *Mikrokosmos* (1926–1937), o suită de 153 de piese pentru pian, distribuite în șase caiete și orânduite progresiv, după criterii pedagogice, realizate într-o mare varietate de forme, de la cele mai simple (perioada de 8 măsuri) la cele mai ample și complicate, urmărindu-se rezolvarea numeroaselor probleme de tehnică, lucrarea fiind o adevărată metodă de

pianistică modernă. *Mikrokosmos* poate fi considerată, totodată, „o carte de compoziție”, oferind o mare varietate de exemple de structuri melodice, ritmice, armonice și contrapunctice, tonale, cromatice, modale — pentatonice, bitonale etc.

Concluzie a întregii creații bartókiene, perioada următoare înscrie o serie de realizări, care chiar dacă nu ating înălțimile de pisc ale „marilor capodopere”, s-au impus totuși în viața muzicală internațională prin frumusețea muzicii și măiestria realizării artistice, prin desăvârșita sinteză între caracterul popular arhaic de sorginte multinațională și tradițiile profesionalismului muzical internațional. De altfel, în aceste lucrări, Bartók nu face altceva decât să accentueze o anumită tendință neoclasicizantă ce a început să se manifeste în creația sa încă din perioada *Cantatei Profane* și a *Cvartetului nr. 5*.

Iată, de pildă, lucrarea imediat următoare, *Concertul pentru vioară și orchestră* (1938). Este scris în formă clasică de concert, cu cele trei mișcări tradiționale (*Allegro non troppo, Andante tranquillo, Allegro molto*), prima având formă de sonată, în care tema întâi se impune prin alura sa spirituală și viguroasă, dată de intervalele de cvartă,

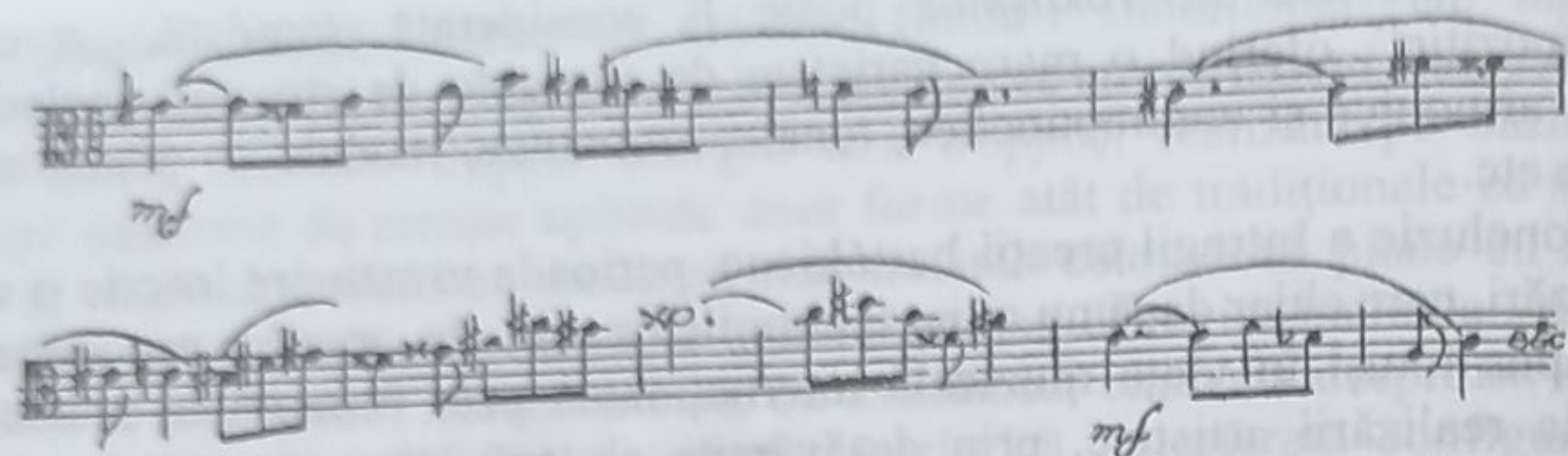


devenind temă generatoare și pentru final, a doua în formă de lied (A B A) ce debutează cu o temă variațională remarcabilă prin frumusețea și expresia ei lirică, și a treia, din nou o formă de sonată, în care tema a doua atrage atenția prin salturile intervalice mari.

Tot astfel este conceput și *Trio-ul pentru vioară, clarinet și pian* (1938) cunoscut sub denumirea de *Contraste*, dedicat violonistului Jozsef Szigeti și clarinetistului Benny Goodman, numai că aici predomină intonațiile muzicii ungurești de tipul *verbunk*-ului din secolul al XIX-lea.

Sau *Divertimento-ul pentru orchestră de coarde* (1939) alcătuit din *Allegro non troppo, Molto adagio* și *Allegro assai*, una dintre cele mai clasice lucrări ale lui Bartók, un fel de extensie în spațiu a lumii muzicii cvartetelor, a culorilor timbrale camerale oferite de cvintetul coardelor. Și cine nu recunoaște în prima parte ritmurile și intervalele melodice specifice horelor românești, sau în ultima parte cele de ceardaș, determinând caracterul dinamic al muzicii ce contrastează cu partea mediană, cromatică și sumbră, tragică și dezolantă în expresie.

Sau *Cvartetul de coarde nr. 6* (1939), ultima creație bartókiană compusă în Europa, înaintea emigrării, o lucrare cvadripartită (*Mesto. Vivace, Mesto. Marcia, Mesto. Moderato. Burletto, Mesto*), tristă în expresie, toate părțile având aceeași indicație: *Mesto* (trist), o creație monotematică, clădită pe o temă simplă, expusă de viola solo în secțiunea introductivă,



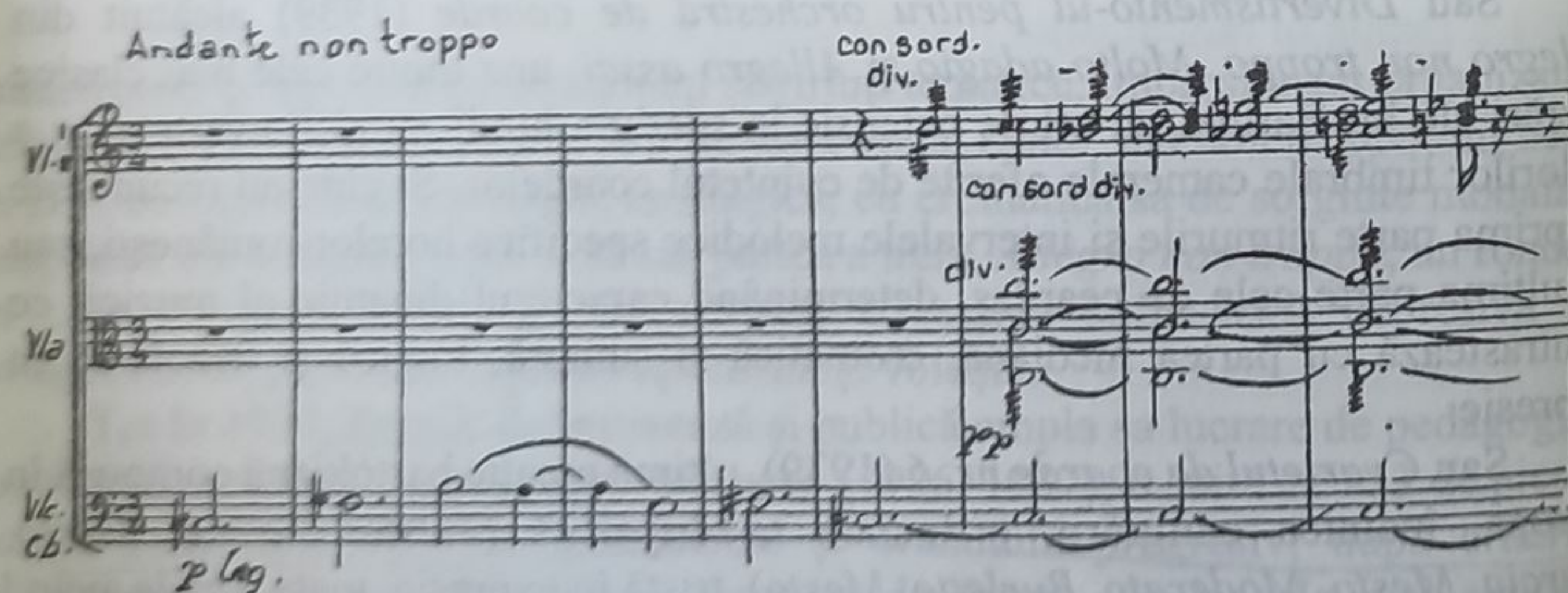
din care, apoi, își iau seva toate celelalte secțiuni, în care Bartók realizează un fel de ironie tragică, foarte apropiată de expresia mahleriană târzie, reflex al unei profunde mâhniri și suferințe sufletești provocate de evenimentele acelei perioade (moartea mamei compozitorului și declanșarea celui de al doilea război mondial).

Mâhniri, suferințe sufletești cărora li se adaugă și suferințele fizice, plus lipsurile materiale, îl însoțesc pe Bartók și în S.U.A. unde a emigrat în anul 1940, toate acestea influențându-i starea spirituală și creația.

Și el, ca toți ceilalți muzicieni europeni stabiliți vremelnic sau definitiv aici (Schönberg, Prokofiev, Stravinski, Martinu, Krenek ș.a.), se lovește de o oarecare inaudiență a publicului american, care îl determină și pe el, ca și pe ceilalți, să abordeze un stil muzical mai accesibil, mai apropiat sensibilității americane.

Patru sunt lucrările compuse în această perioadă: *Concertul pentru orchestră*, *Sonata pentru vioară solo*, *Concertul pentru violă și orchestră* și *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră*, realizate în aceeași manieră neoclasică sintetizatoare, mai accentuată însă în direcția evidențierii filonului tradiției.

Astfel, *Concertul pentru orchestră* (1943), o partitură amplă atât ca volum sonor (fiind scris pentru orchestră mare), cât și ca durată în timp (cca. 39 minute), este gândit în spiritul concertelor grossi. Alcătuirea interioară a părților, orânduite ca într-o suită: *Introducerea* (*Andante non troppo*) având la bază o temă alcătuită din cvarte,



urmată de *Allegro vivace*; *Joc de doi* (*Allegretto scherzando*), cu o melodică specifică și un ritm susținut de dans; *Elegia* (*Andante non troppo*) cu expresia sa

pasională, cvasiimpresionistă și romantică, cu tema din primele măsuri derivată din cea a introducerii, cvartele fiind însă descendente; *Intermezzo întrerupt* (*Allegretto*), un veritabil scherzo fantastic și poetic și *Finale* (*Pesante. Presto*), plin de dinamism, pe ritmul unui dans transilvănean, tratat în stilul polifonic caracteristic, și cu o expoziție de fugă, cu unele aluzii la Beethoven (în măs. 188, două variante, caracterul concertant al discursului muzical, „atmosfera generală a lucrării ... prezentând o gradată progresie ce merge de la austeritatea primei părți și cântecul lugubru al părții a treia, către afirmarea vitalității din ultima parte”³³², sunt doar câteva dintre calitățile de excepție ale *Concerto-ului*, impunându-l în rândul celor mai cunoscute creații bartókienne.

Sonata pentru vioară solo (1944) — compusă la comanda lui Yehudi Menuhin — este ultima dintre lucrările de excepție ale lui Béla Bartók, putând fi și ea inclusă în rândul „marilor capodopere bartókienne”. Este lucrarea în care Bartók reactualizează spiritul partiturilor pentru vioară solo practicate în epoca lui Bach, spiritul și forma gândită la nivel de macrostructură și chiar expresia — toate fiind de factură neoclasică. Alcătuită din patru părți: *Tempo di chacona*, în care tempo-ul este al vechiului dans, restul fiind o clară formă de sonată, *Fuga* la trei voci, măiestrit realizată la un instrument monodic, *Melodia*, o formă de lied A B A și *Presto*, în formă de rondo, *Sonata* s-a impus printre cele mai de seamă realizări ale violonisticii moderne, aflându-se în repertoriul tuturor marilor virtuozii ai viorii.

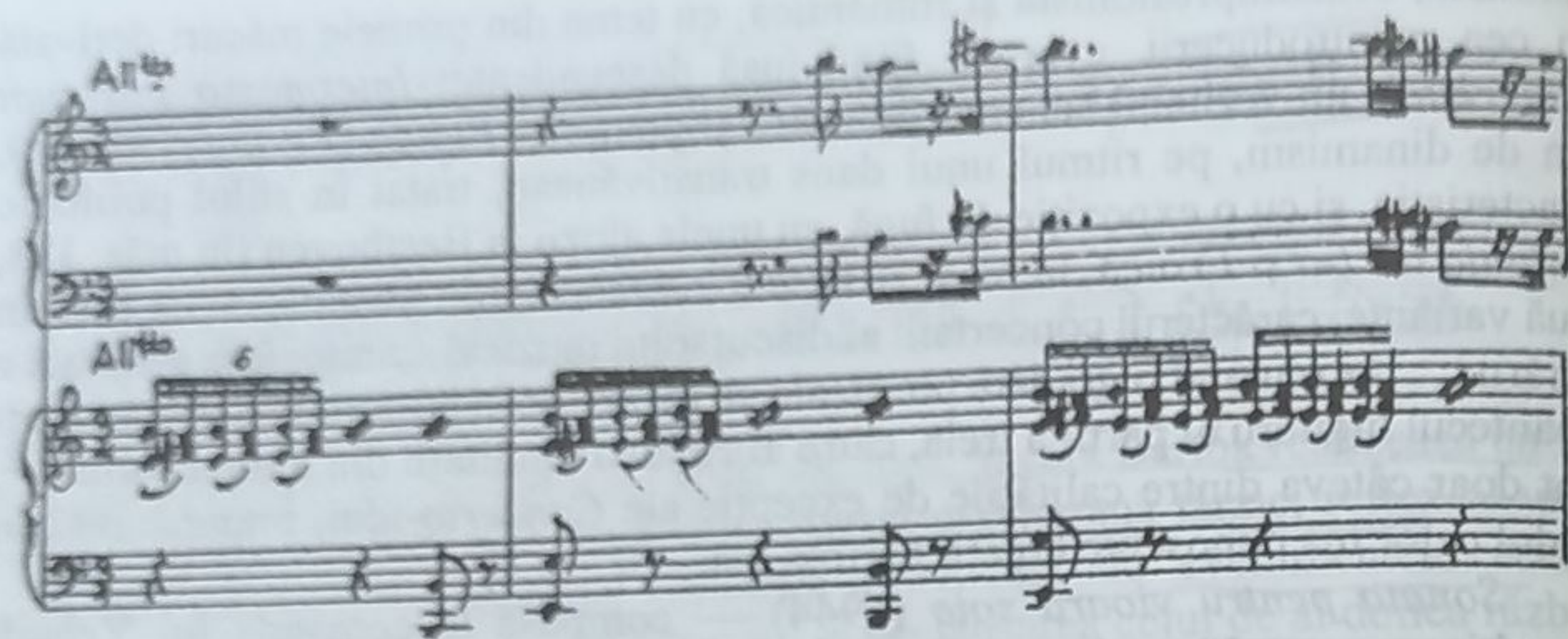
Sonata pentru vioară solo a fost ultima compoziție finită a lui Bartók, celelalte două concerte — pentru violă și orchestră și pentru pian și orchestră — rămânând neterminate în stadii diferite de realizare.

Astfel, *Concertul pentru violă și orchestră* (1945), scris la comanda celebrului violist William Primrose, a fost realizat integral, cu excepția orchestrației care a rămas nedefinitivă, versiunea finală aparținându-i lui Tibor Serly, prietenul apropiat al lui Bartók în America. Publicat postum, în 1949, *Concertul* este realizat în aceeași manieră neoclasică, fiind alcătuit din trei părți (*Moderato*, *Adagio religioso*, *Allegro vivace*), „compoziția — după cum preciza Bartók — prezentând numeroase probleme interesante. Orchestrația va fi transparentă ... lucrarea fiind concepută într-un stil mai mult virtuos ... cu unele pasaje probabil penibile și dificil de realizat”³³³, cu partea întâi în formă de sonată, cu partea a doua solemnă și meditativă prin religiozitatea expresiei, un lied de o profundă expresie ce contrastează cu finalul plin de vervă și dinamism.

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră (1945) este cântecul de lebedă al lui Bartók, una din cele mai realizate dintre lucrările sale din această perioadă, într-o concepție modernă sintetizatoare. Și aici, construcția este tripartită; prima parte, *Allegretto*, edificându-se pe temeiul unei melodii de cântec românesc,

³³² Béla Bartók, în programul de sală al primei audiții de la Boston, 1 decembrie 1944. Vezi: Serge Moreux, op. cit., pag. 291-292.

³³³ Béla Bartók, către William Primrose. Vezi: Béla Bartók. *Concerto for viola and orchestra*, Op. Ponth. Boosey & Hawkes.



prelucrată și tratată după cele mai noi criterii compoziționale, compozitorului reușindu-i astfel o armonioasă formă de sonată, impunătoare; partea a doua este intitulată *Adagio religioso* ca și în concertul precedent, numai că aici materia sonoră primește o altă prelucrare, fiind vorba de o scriitură densă, polifonă (secțiunea debutează cu un canon la cinci voci realizat de orchestră) ce alternează cu cea omofonă; partea a treia, *Allegro vivace*, în formă de rondo, pe un ritm de dans popular unguresc, rămânând neterminată, ultimile 17 măsuri fiind realizate de același Tibor Serly după schițele rămase. Bartók s-a stins din viață la 26 septembrie 1945, fără să fi reușit să-și vadă realizat, pe lângă concert, unul dintre cele mai scumpe și mărețe proiecte ale vieții sale: tipărirea vastei sale colecții de cântece populare românești³³⁴ despre ale căror texte Bartók scria că „sunt de altfel foarte originale și autorii lor dovedesc o imaginație demnă de Shakespeare. Ele sunt admirabile”³³⁵.

Considerat a fi întemeietorul disciplinei de folclor muzical³³⁶, Bartók s-a impus și printr-o pasionantă activitate de studiere și de culegere a folclorului, pe care îl considera a fi „tot ceea ce se poate închipui mai desăvârșit și mai variat în ceea ce privește plăsmuirea artistică”; ...fiecare cântec popular „este modelul autentic al perfecțiunii artistice de cel mai înalt grad” ... „În mic — spunea Bartók — îl consider o capodoperă tot atât de mare pe cât este în lumea formelor mari o fugă de Bach sau o sonată de Mozart”. Iar despre muzica populară românească din Bihor, Bartók spunea că „este poate cea mai minunată muzică populară ... care, luată chiar și în chip absolut, e atât de fermecătoare, încât ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei”³³⁷.

³³⁴ Colecția a apărut postum, în anul 1957, la Haga, în trei volume sub titlul: *Muzica populară românească*, publicată de către Arhivele Béla Bartók din New-York, cuprinzând 2555 de melodii și 1752 de texte poetice (toate în facsimil).

³³⁵ Béla Bartók, *Scrisori*, op. cit.

³³⁶ Constantin Brăiloiu, *Béla Bartók folclorist*. În: *Béla Bartók și muzica românească*, ediția îngrijită și prefată de Francisc László, Editura muzicală, București, 1976, pag. 11.

³³⁷ Béla Bartók, *Observări despre muzica populară românească*. În: *Convorbiri literare*, 1914, nr. 7-8, pag. 703-709.

Ce a realizat Bartók în acest domeniu?

— Numeroase studii și scrieri privind muzica ungurească, română, bulgară, turcă, arabă, rutenă și țigănească etc., din care se detașează *Das ungarische Volkslied*, „cartea sa fundamentală”, cum a caracterizat-o Constantin Brăiloiu.

— o culegere de 2600 de melodii populare slovace, însoțită de o amplă și impresionantă caracterizare;

— trei mari volume privind muzica românească: *Cântec popular românești din comitatul Bihor*, *Melodie der rumänischen Weihnachtslieder* (Melodiile colindelor românești, 1935) și *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (Muzica populară a românilor din Maramureș) „dintre care ultimul, cel puțin, trece drept clasic și trebuie să servească de model oricărei monografii de acest fel”³³⁸, la care se adaugă numeroase colecții de cântece populare, adevărate tezaure de cultură muzicală arhaică, dobândite cu prețul unor eforturi și sacrificii materiale impresionante. Căci, spunea Bartók în 1936: „În întreaga lume, cel mai mare obstacol în fața culegerilor de mari proporții este problema bănească ... Nu sunt matematician, nici economist, dar poate că nu mă înșel atunci când afirm: dacă banii care sunt folosiți într-un singur an pentru pregătiri de război ar fi destinați pentru cercetări în domeniul cântecelor populare, atunci cu banii aceștia ar putea fi culeasă, în linii mari, întreaga muzică populară a lumii”³³⁹.

Un gând îndrăzneț, un ideal mare, pe măsura anvergurii personalității lui Bartók, cel care prin arta și activitatea sa și-a înscris numele în marea carte a culturii muzicale universale ca unul dintre principalii reprezentanți ai muzicii de factură modernă din prima jumătate a secolului nostru. Căci muzica sa, în ciuda vicisitudinilor, rezistând furtunilor stilistice contemporane și a eroziunii timpului, a rămas păstrându-și nealterată prospețimea până în zilele noastre.

ZOLTÁN KODÁLY (1882-1967)

„Dacă aș fi întrebat în care opere se simte cel mai perfect spiritul ungar, atunci ar trebui să răspund că acesta se găsește în operele lui Kodály”.

BÉLA BARTÓK

Alături de Bartók, Zoltán Kodály³⁴⁰ este una dintre marile prezențe ale muzicii ungare contemporane, este unul dintre muzicienii unguri a cărui creație se bucură de o generoasă prerogativă de circulație nu numai națională, ci și

³³⁸ Constantin Brăiloiu, op. cit., pag. 11.

³³⁹ Béla Bartók, *Însemnări asupra cântecului popular*, ESPLA, 1956, pag. 52-53.

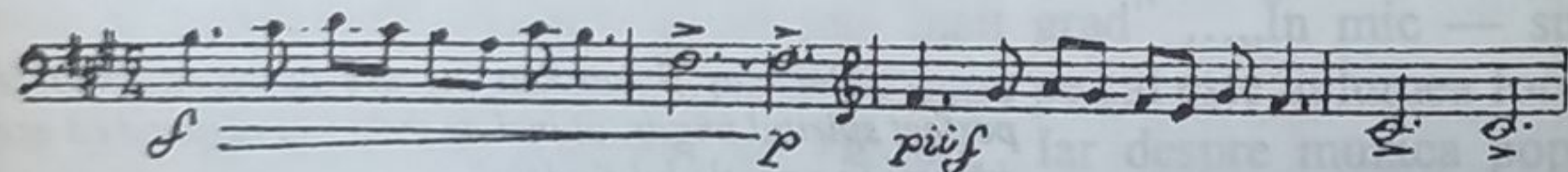
³⁴⁰ Zoltán Kodály s-a născut la 16 decembrie 1882, la Kecskemét, în Ungaria. În 1900 își începe studiile universitare la Facultatea de litere, urmând în paralel și Conservatorul, fiind elevul lui Johann Kössler. Din 1905 începe culegerea folclorului unguresc, din 1906 alăturându-i-se și Bartók. În 1907 devine profesor de compoziție la Academia de muzică „Franz Liszt” din

universală. Zoltán Kodály, cel care împreună cu Béla Bartók a realizat una dintre marile descoperiri ale secolului nostru — muzica populară țărănească —, s-a consacrat de la început studierii și culegerii folclorului, edificându-și opera, ca și Bartók, pe elementele perene, vii și proaspete ale muzicii țărănești, considerând-o „singurul mijloc de reînnoire a limbajului muzical”³⁴¹. Dar, spre deosebire de Bartók care și-a reînnoit limbajul muzical asimilând elemente folclorice multinaționale, Kodály a rămas numai în perimetrul muzicii populare ungurești, pe care a studiat-o în profunzime, evidențiindu-i particularitățile, intonațiile și ritmica, modul intim de organizare pentatonică, stabilindu-i astfel specificul și concluzionând că „pentatonica nu este numai un segment al muzicii populare ungurești, cum afirmă unii, ci sâmburele, centrul acestei muzici, prin care se manifestă sensibilitatea maghiară”³⁴². Și pentru a demonstra aceasta, „Kodály a întreprins studii comparative între muzica populară ungară și aceea a Mariților, populație înrudită cu Ungurii, care a rămas în vechea ei patrie de pe lângă Ural”³⁴³.

Cu aceste convingeri, Kodály abordează compoziția într-o viziune estetică proprie, într-un limbaj muzical alcătuit din structuri muzicale heteromorfe, de sorginte populară ungară.

Fără a fi numeroasă, creația sa cuprinde piese vocale, instrumentale și camerale, simfonice și vocal-simfonice, muzică de scenă și de film, lucrări pedagogice, majoritatea fiind marcate de folclorul unguresc. Majoritatea, pentru că primele două — *Adagio* pentru vioară și pian (1905) și *Seară de vară* (1906), o fantezie simfonică — sunt influențate de romantism, în afara oricărei preocupări de realizare a specificului național. Mai acuzat, acesta apare în lucrările următoare: *Cinci cântece, pentru voce și pian, opus 1* (1909) și *Meditație, pentru pian* (1908), în care Kodály afirmă pentatonismul prin structuri melodice caracteristice.

Prima lucrare reprezentativă a lui Kodály este însă *Cvartetul de coarde nr. 1, opus 2* (1908), o arhitectură cvadripartită (*Andante poco rubato, Adagio, Scherzo și Final*), impregnată de intonații folclorice,



păstrate și evidențiate în toate cele patru secțiuni. De remarcat expresia lirică, melodismul cantabil cvasi-rapsodic, reușit mai ales în părțile lente, ce contrastează cu ritmurile dansante din *Scherzo* și *Final*.

Budapesta. Prezent în viața muzicală ungară, Kodály a realizat numeroase compoziții, s-a manifestat ca dirijor, pedagog și publicist, lucrările și concepțiile sale cunoscând o largă acceptare și răspândire națională și internațională. Atașat romantismului, Kodály a rămas departe de tendințele moderniste, fiind unul dintre principalii reprezentanți ai folclorismului muzical din prima jumătate a secolului XX. A murit la Budapesta, la 6 martie 1967.

³⁴¹ Zeno Vancea, *Zoltán Kodály*, în: *Muzica* nr. 3, martie 1983, pag. 12.

³⁴² Zeno Vancea, op. cit.

³⁴³ Idem.

În lucrările următoare, Kodály accentuează specificul național unguresc, prin utilizarea constantă a modurilor pentatonice și a ritmurilor unor dansuri naționale. Acestea pot fi observate în cele 9 piese pentru pian, opus 3 (1909), în *Sonata pentru violoncel și pian, opus 4* (1910) — alcătuită din două părți, în care predominantă este factura recitativică, o lucrare lirică, bogată în imagini muzicale —, în *Cântecele opus 5 și opus 6*, în *Duo pentru vioară și violoncel opus 7* (1914) — în care Kodály reușește o măiestrită arhitectură tripartită (*Allegro serioso non troppo, Adagio și Final*), discursul muzical fiind predominant rapsodic iar polifonia rezultată din complementaritatea ritmurilor are mai mult caracterul unui dialog instrumental, o lucrare în care prima parte în formă de sonată se distinge prin unitatea expresiei ce contrastează cu partea a doua, tratată monodic, într-o expresie dramatică dată de rostirile recitativice ale viorii, care continuă să se mențină solistă și în partea a treia, un rondo viguros și energic, susținut de structuri ritmice motorice —, în *Sonata pentru violoncel solo, opus 8* (1915), „lucrare comparabilă prin valoarea și complexitatea ei, prin stilul ales, cu creațiile de acest gen ale lui Johann Sebastian Bach”³⁴⁴, în *Cvartetul de coarde nr. 2* (1917) — îmbinare măiestrită a celor două scriituri: polifonică în secțiunile extreme (*Allegro și Allegro giocoso*) și omofonă în cea mediană (*Andante quasi recitativo*), a cărui alcătuire melodică pentatonică generează structuri caracteristice, fără sensibila, Kodály atenuând monotonia prin utilizarea acordurilor paralele împrumutate de la Debussy, alături de unele construcții de nonă și undecimă —, în *Serenada pentru două viori și violă, opus 12* (1920), realizată în aceeași manieră stilistică, ultima din categoria lucrărilor de cameră realizate de compozitorul ungar.

Ultima, pentru că în perioada următoare, Kodály abordează din nou orchestra, realizând o suită de lucrări foarte diferite ca problematică, genuri și alcătuire structurală interioară, acestea fiind cele mai reprezentative creații ale sale.

Prima dintre acestea este *Psalmus hungaricus, opus 13* (1923), scris cu ocazia aniversării a 50 de ani de la unirea celor două orașe de pe malurile Dunării, Buda și Pesta dând naștere orașului Budapesta (1873), o compoziție amplă, monumentală atât ca semnificații, cât și ca realizare muzicală. Scris pentru solo-tenor, cor mixt, cor de copii, orgă și orchestră, pe texte de Kecskemeti Vég Mihály³⁴⁵, *Psalmus hungaricus*, alcătuit din trei secțiuni (*Andante molto appassionato. Più tranquillo, Adagio, Andante con moto*), marcate prin întreruperea discursului muzical de pauze generale, s-a impus în viața muzicală europeană prin înaltul profesionalism, prin măiestria componistică, prin originalitatea concepției și a realizării, prin mesajul său umanist, de o largă popularitate.

A urmat *Harry Janos, opus 15* (1926), o operă-comedie, pe un libret de Béla Paulini și Zsolt Harsány, după un poem de Janos Garoy, o operă în care sunt

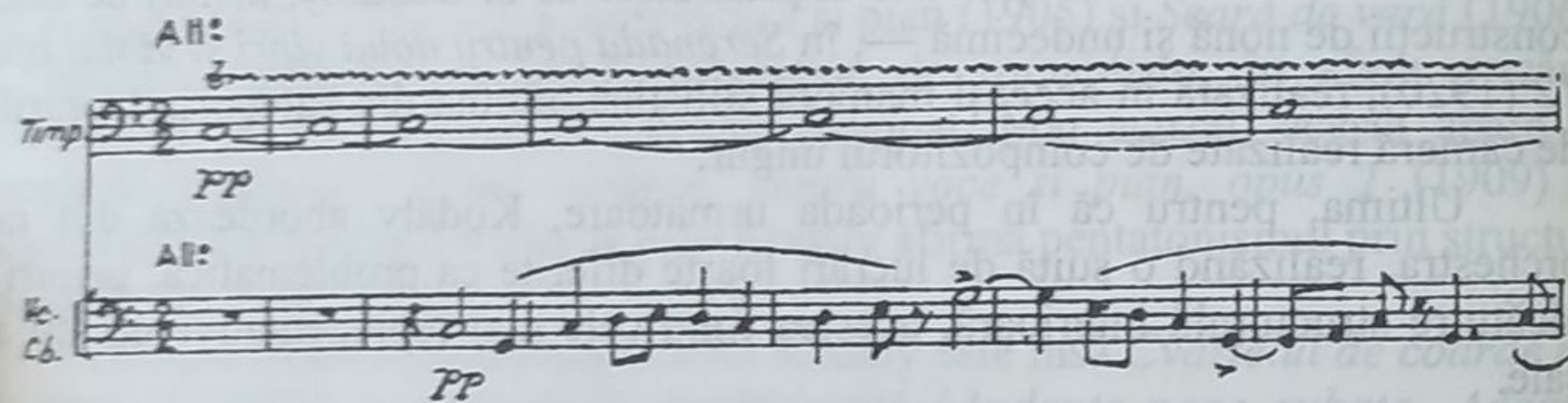
³⁴⁴ Zeno Vancea, op. cit.

³⁴⁵ Vég Mihály, poet ungar din secolul al XVI-lea.

prezentate câteva secvențe din viața unui soldat fanfaron, o operă a cărei muzică este dedusă din cântecul popular unguresc, una dintre cele mai populare opere ungare contemporane, din care ulterior Kodály a extras o suită simfonică alcătuită din șase părți, amestec de citat folcloric (părțile II și IV) și invenție proprie (părțile I, III, V și VI).

De *Harry Janos* se leagă și *Uvertura teatrală*, o piesă simfonică de sine-stătătoare, concepută inițial ca parte introductivă a operei.

De aceeași popularitate se bucură *Dansurile de pe Mureș* (1930) și *Dansurile din Galanta* (1933), ambele fără număr de opus, două lucrări în care Kodály prelucrează simfonic, în stil rapsodic, câteva dansuri populare ungurești, opera într-un act *Cercul torcătoarelor* (1932), *Variațiunile simfonice pe un cântec popular ungar* (1938), o nouă demonstrație de dezvoltare în variațiuni (16) a unei melodii pentatonice, cu urmărirea realizării contrastelor sonore și de expresie — *Concerto* (1940) — alcătuit în forma concerto-ului preclasic italian, o lucrare monopartită într-o scriitură contrapunctică măiestrită — și *Simfonia* (1961), în trei mișcări (*Allegro*, *Andante moderato*, *Vivo*), ultima realizare simfonică a compozitorului ungar octogenar, scrisă „In memoriam Arturo Toscanini”, una dintre cele mai ample lucrări ale lui Kodály, relevantă prin expresia sa lirică, în special a părții lente în care instrumentelor de suflat li se încredințează de mai multe ori pasaje solistice, cu melodii de cea mai autentică factură națională ungară,



prin ritmica dansantă a părții a treia și prin orchestrația colorată și măiestrită a întregii arhitecturi.

La acestea se adaugă și câteva lucrări cu text religios ca: *Te deum* pentru cor mixt și orchestră și *Missa Brevis*, pentru cor mixt și orgă, demonstrație de înaltă știință contrapunctică în stil palestrinian.

Cea de-a doua dimensiune a personalității lui Kodály se împlinește pe linia pedagogiei muzicale, compozitorul fiind creatorul unui complex sistem de educație muzicală, mai ales a tineretului, prin cântul coral. Profesor de compoziție la Academia de muzică „Franz Liszt” din Budapesta, timp de 34 de ani, doctor în filologie cu disertația *Structura strofică a cântului popular unguresc*³⁴⁶, Kodály a format numeroși compozitori și a publicat numeroase lucrări didactice, din care se desprind cele zece caiete de coruri polifonice pentru copii, primele patru cu text, reunite sub titlul *Bicinia hungarica* (1937–1942), celelalte șase fără text, toate constituindu-se ca exerciții de cânt vocal polifonic pe două voci.

³⁴⁶ În 1917, Kodály a susținut o nouă disertație: *Gama pentatonică în muzica populară ungară*.

Muzician complex și modern, cu preocupări multiple, Zoltán Kodály ne apare astfel ca unul dintre cei mai însemnați compozitori ai Ungariei, una dintre cele mai pasionante personalități ale muzicii secolului nostru, o adevărată revelație europeană contemporană.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Privită din perspectiva alcătuirilor stilistice moderne, cultura muzicală națională ungară din prima jumătate a secolului al XX-lea ne apare astăzi ca exponentă a tendințelor integratoare, care împreună cu celelalte culturi muzicale naționale, a știut să acordeze vechile simțiri perene ale tradiției cu noile idealuri ale artei, din această osmoză rezultând sinteze originale cu efecte fertile, reînnoitoare. Și aceasta datorită celor doi reprezentanți principali, Bartók și Kodály, prieteni și confrăți în idealul lor estetic comun: „reîmprospătarea muzicii culte” (Bartók) și „reînnoirea limbajului muzical” (Kodály), prin acele „elemente ale muzicii țărănești pe care creațiile ultimelor secole le-au păstrat intacte”, după expresia primului, cultura muzicală ungară evoluând vertiginos pe traiectoria ascendentă a devenirii ei naționale.

Bartók și Kodály, formând cuplul de elită al muzicii ungare, s-au afirmat distinct, creațiile lor relevând trăsături stilistice individuale. Căci așa cum remarcă Zeno Vancea, „în timp ce Kodály și-a format limbajul său numai pe baza structurii specifice a muzicii populare ungare, Bartók a asimilat o seamă de elemente stilistice și din alte muzici populare (română, slovacă, bulgară etc.), combinându-le în multe din lucrările sale cu unele caracteristici melodice împrumutate fie din muzica occidentală, fie create de el pe baza infinitelor posibilități de combinare pe care le oferă gama cromatică”³⁴⁷.

Așadar, universul sonor al lui Bartók este complex și dă senzația imensității, a profunzimii și a varietății, cuprinzând întreaga lume a sunetelor de la cele mai simple alcătuiri melodice, armonice, polifonice etc., până la cele mai complexe, unele fiind deduse din practica muzicală folclorică, altele fiind provenite din marea și valoroasă tradiție a muzicii profesioniste europene. Se produce astfel o deschidere amplă a cadrului compozițional, o liberalizare a funcțiilor și raporturilor tonomodale, care, totuși, în creația sa se organizează riguros și științific (sistemul axelor, progresia lui Fibonacci, sectio aurea, scordatura tetracordală etc.).

Aceeași senzație a imensității și varietății o oferă și ritmica bartókiană, la rândul ei lărgită în planul combinațiilor și al organizării, îmbogățirii cu sugestii folclorice multinaționale. Atât de pregnante și de penetrante sunt ritmurile

³⁴⁷ Zeno Vancea, op. cit., pag. 13.

bartókienne, încât de multe ori acestea trec (ca și la Stravinski) în prim-planul mijloacelor de expresie. Ele, plus libera conducere a vocilor, conferă muzicii bartókienne vigoare și dinamism, făcând-o bărbătească, aspră, profundă și dramatică.

Și în domeniul timbrurilor instrumentale Bartók manifestă tendințe înnoitoare prin realizarea unor combinații inedite, prin preluarea unor procedee de producere a sunetelor din practica populară (scordatura, pizzicato-ul pe verticală etc.).

Singurul domeniu în care Bartók rămâne fidel tradiției este cel al arhitecturilor muzicale pe care le respectă în mod manifest, cu toate că „se simte că forma îl agasează uneori”³⁴⁸.

Aceste câteva trăsături stilistice sunt esențiale și îl individualizează pe Bartók; muzica sa întrunește trăsături universalizante, cu toată varietatea surselor folclorice și a influențelor folosite, pe care din principiu nu le-a respins, din contră, a acceptat orice sursă, cu condiția ca această sursă să fie pură, proaspătă, sănătoasă³⁴⁹, conform concepției sale potrivit căreia „nu e important ce preluăm, ci cum preluăm acest material”³⁵⁰.

Spre deosebire de Bartók, Kodály a rămas ancorat numai în cadrul muzicii ungare. La el structurile muzicale nu au varietatea alcătuirilor bartókienne, majoritatea lucrărilor sale edificându-se pe structuri pentatonice, aplicate riguros, cu evitarea sensibilelor tocmai în scopul realizării pregnanței naționale. Alături de pentatonii, Kodály folosește modurile antice grecești și unele înlănțuiri armonice debussyiste, muzica sa fiind apropiată numai de spiritualitatea ungară, astfel că el ne apare din acest punct de vedere, „mai ungar” decât Bartók. Am spus o noutate? Nicidecum. Pentru că, încă din 1928, Bartók, exprimându-se elogios la adresa lui Kodály, scria: „Dacă aș fi întrebat în care opere se simte cel mai perfect spiritul ungar, atunci ar trebui să răspund că acesta se găsește în opera lui Kodály... Explicația se datorează faptului că activitatea creatoare a lui Kodály își are rădăcinile sale exclusiv în muzica populară ungară”³⁵¹.

Bartók și Kodály — doi compozitori, două personalități, două ipostaze ale muzicii ungare. Prin ei, Ungaria și-a definit personalitatea muzicală și a intrat în rândul culturilor muzicale moderne ale secolului nostru.

³⁴⁸ Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Flammarion Editeur, 1955, pag. 169-170.

³⁴⁹ Szabolcsi Bence, *Bartók — sa vie et son oeuvre*, op. cit., pag. 251.

³⁵⁰ Idem, pag. 18.

³⁵¹ Szabolcsi Bence, *Bartók — sa vie et son oeuvre*, op. cit.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR UNGURI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

BARTÓK Béla (1881-1945)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
—	<i>Piese pentru pian</i> (vals, mazurcă, polcă)	1890
—	<i>Cursul Dunării</i> , pentru pian	1891
—	<i>Trei piese pentru pian</i>	1890
—	<i>Patru melodii pentru voce și pian</i>	1902
—	<i>Kossuth</i> , poem simfonic	1903
—	<i>Patru piese pentru pian</i>	1903
—	<i>Trei cântece în stil popular</i>	1904
1	<i>Rapsodia pentru pian</i>	1904
2	<i>Burleasca pentru orchestră</i>	1904
3	<i>Suita I pentru orchestră</i>	1905
—	<i>Cântece populare ungare</i> (împreună cu Z. Kodály)	1906
4	<i>Suita a II-a pentru orchestră</i>	1907
5	<i>Două portrete pentru orchestră</i>	1908
6	14 bagatele pentru pian	1908
7	Cvartet de coarde nr. 1	1908
8a	<i>Două dansuri românești pentru pian</i>	1910
9b	<i>Două elegii pentru pian</i>	1909
—	<i>85 cântece populare ungare și slovace</i> , pentru pian	1909
8c	<i>Trei burlești pentru pian</i>	1911
9a	<i>Patru cântece de leagăn pentru pian</i>	1910
9b	<i>Schițe pentru pian</i>	1910
10	<i>Două imagini pentru orchestră</i>	1910
11	<i>Castelul prințului Barbă Albastră</i> , operă (Béla Balász)	1911
—	<i>Allegro barbaro pentru pian</i>	1911
12	<i>Patru piese pentru orchestră</i>	1913
—	<i>Sonatina pentru pian</i>	1915
—	<i>Dansuri populare românești pentru pian</i>	1915
—	<i>Colinde românești pentru pian</i>	1915

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
—	<i>Nouă cântece populare românești</i> pentru voce și pian	1915
13	<i>Prințul cioplit din lemn</i> , pantomimă într-un act (Béla Balász)	1916
14	<i>Suita</i> pentru pian	1916
15	<i>Cinci melodii</i> pentru voce și pian	1916
16	<i>Cinci melodii</i> pentru voce și pian	1917
—	<i>Opt cântece populare ungare</i> pentru voce și pian	1917
—	<i>Trei cântece populare ungare</i> pentru pian	1917
17	<i>Cvartetul de coarde nr. 2</i>	1917
—	<i>Dansuri populare românești</i> pentru orchestră	1917
—	<i>15 cântece țărănești ungare</i> pentru pian	1918
18	<i>Suita</i> pentru pian	1919
19	<i>Mandarinul miraculos</i> , pantomimă într-un act	1920
20	<i>Improvizații pe cântece țărănești ungare</i> pentru pian	1921
—	<i>Sonata I</i> pentru vioară și pian	1922
—	<i>Sonata a II-a</i> pentru vioară și pian	1923
—	<i>Suita de dansuri</i> pentru orchestră	1926
—	<i>Sonata</i> pentru pian	1926
—	<i>În aer liber</i> , pentru pian (două caiete)	1926
—	<i>Concertul nr. 1</i> pentru pian și orchestră	1927
—	<i>Trei rondouri pe cântece populare</i> , pentru pian	1927
—	<i>Cvartet de coarde nr. 3</i>	1927
—	<i>Rapsodia I</i> pentru vioară (violoncel) și pian (orchestră)	1928
—	<i>Rapsodia a II-a</i> pentru vioară și pian (orchestră)	1928
—	<i>Cvartet de coarde nr. 4</i>	1928
—	<i>Cantata profana</i> pentru solo tenor, cor mixt și orchestră	1930
—	<i>Concertul nr. 2</i> pentru pian și orchestră	1931
—	<i>Imagini ungare</i> pentru orchestră	1931
—	<i>44 duo-uri</i> pentru două viori	1931
—	<i>Cântece țărănești maghiare</i> pentru orchestră	1933
—	<i>Cântece populare maghiare</i> pentru orchestră	1933
—	<i>Cvartet de coarde nr. 5</i>	1934
—	<i>Mica suită</i> pentru pian	1936
—	<i>Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă</i>	1936
—	<i>Mikrokosmos</i> , piese pentru pian (153 de piese, în șase caiete)	1937
—	<i>Sonata pentru două pianuri și percuție</i>	1937
—	<i>Contraste</i> pentru vioară, clarinet și pian	1938
—	<i>Concert</i> pentru vioară și orchestră	1938
—	<i>Divertimento</i> pentru orchestră de coarde	1939
—	(transcripția sonatei pentru două pianuri-percuție)	
—	<i>Concertul pentru orchestră</i>	1943
—	<i>Sonata</i> pentru vioară solo	1944
—	<i>Cântec popular ucrainian</i> pentru voce și pian	1945
—	<i>Concertul nr. 3</i> pentru pian și orchestră	1945
—	<i>Concertul pentru violă și orchestră</i>	1945

KODÁLY Zoltán (1882-1967)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Cântece</i> , 16 melodii pentru voce și pian 1907-1909	
2	<i>Cvartet de coarde nr. 1</i>	
3	<i>9 piese pentru pian</i>	1908
4	<i>Sonata pentru violoncel și pian</i>	1909
5	<i>Două cântece</i> pentru voce și pian	1910
6	<i>Șapte cântece pentru voce și pian</i>	
7	<i>Duo pentru vioară și violoncel</i>	1913
8	<i>Sonata pentru violoncel solo</i>	1914
9	<i>Cinci cântece</i> pentru voce și pian	1915
10	<i>Cvartet de coarde nr. 2</i>	1918
11	<i>Șapte piese</i> pentru pian	1918
12	<i>Serenada</i> pentru două viori și violă	1920
13	<i>Psalmus Hungaricus</i> , pentru solo tenor, cor mixt, cor de copii și orchestră	1923
—	<i>Szinhazy myitány</i> (pentru scenă)	1927
15	<i>Harry Janos</i> , operă	1926
—	<i>Uvertura teatrală</i>	1928
—	<i>Dansuri de pe Mureș</i> pentru orchestră	1930
—	<i>Dansuri din Galanta</i> pentru orchestră	1933
—	<i>Cercul torcătoarelor</i> , operă	1932
—	<i>Variațiuni simfonice pe un cântec popular</i>	1936
—	<i>Te deum</i>	1936
—	<i>Concerto</i>	1940
—	<i>Missa brevis</i>	1944
—	<i>Czynka Panna</i>	1948
—	<i>Minuetto serio</i>	1953
—	<i>Simfonia în Do major</i>	1961
—	<i>An Ode to the Music Makers</i> (cor și orchestră)	1964
—	<i>Sonatina pentru violoncel și pian</i>	1966

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- *** *Bartók Béla. Sa vie et son oeuvre.* Publié sous la direction de Bence Szabolcsi. Budapest, Corvina, 1956.
- *** *Bartók Béla. Leben in Bildern.* Zusammengestellt und eingearbeitet von Ferenc Bonis, Budapest, Corvina, 1964.
- *** *Bartók Béla și muzica românească.* Ediție îngrijită și prefăcută de Francisc László. București, Editura muzicală, 1976.
- Bartók, Béla *Însemnări asupra cântecului popular.* Cu o prefăcută de Zeno Vancea, București, ESPLA, 1956.
- Bartók, Béla *Scrieri mărunte despre muzica populară românească* adnotate și traduse de Constantin Brăiloiu, București, 1937.
- Bartók, Béla *Scrieri.* Ediție îngrijită și adnotată de Ferenc László. Prefăcută de Zeno Vancea, Kriterion, București, 1958.
- Alexandru, Tiberiu *Béla Bartók despre folclorul românesc.* ESPLA, București, 1958.
- Brăiloiu, Constantin *Béla Bartók. Melodien der rumänischen Colinde,* Wien 1935.
- Brumariu, Liviu *La centenarul nașterii lui Béla Bartók, slujitor al folclorului românesc.* În studii de muzicologie, vol. XVI, Editura muzicală, București, 1981, pag. 232.
- Hundt, Theodor *Bartóks Staztechnik in den Klavierwerken,* Refensburg, 1971.
- László, Ferenc *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri.* București, Kriterion, 1985.
- Lesznai, Lajos *Béla Bartók. Sein Leben — Seine Werke,* Leipzig, 1961.
- Seiber, Matyas *Die Streichquartette von Béla Bartók,* Londra, 1954.
- Szabolcsi, Bence *Béla Bartók. Viața și opera.* Traducere de Zeno Vancea, București, 1962.
- *** *Le 70-ème anniversaire de Zoltán Kodály,* Budapest, 1952.
- Vancea, Zeno *Zoltán Kodály.* În: *Muzica nr. 3,* martie, 1983, pag. 12-14.
- Varga, Ovidiu *Ungurul Bartók Béla, sau interferențe creatoare polietnoglosice.* În: *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX.* Editura muzicală, București, 1981.

6. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ

„Spațiul mioritic”, definit de Blaga ca „matrice stilistică” a spiritualității românești, înțeles și ca spațiu geografic, România — țara doinelor și a dorului de cea mai individualizată distincție și singulară expresie —, a avut neșansa de a se întâlni la granițe, de-a lungul istoriei sale, timp de mai multe secole (XIV—XIX), cu două regate (ungar și polon) și trei imperii (otoman, țarist și habsburgic), cu care s-a aflat într-o permanentă confruntare pentru apărarea ființei statale și naționale, lupte ce i-au întârziat dezvoltarea firească și evoluția la nivelul celorlalte state europene, până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, după unirea din 1859 și după proclamarea independenței în 1877. În tot acest timp, în vatra străjuită de Carpați, „având în centrul său inima naturală a Transilvaniei, care a pulsant mereu, viața tracică, geto-dacică, daco-romană și apoi, pentru totdeauna, românească”³⁵², în ciuda vicisitudinilor și a unor lungi perioade de asuprire și dominație imperială, s-a format și s-a dezvoltat într-o perfectă și adâncă unitate stilistică cultura românească, una dintre cele mai originale și mai autentice din câte a cunoscut Europa. O cultură bazată pe două tradiții principale: cea etnico-folclorică și cea cultică de rit bizantin, aceasta din urmă fiind influențată, și ea, de spiritualitatea etnică românească.

Concretizată în producții artistice populare, cultura spirituală etnică românească a dat naștere multor capodopere nepieritoare, în fruntea cărora se află *Miorița*, a creat eroi legendari ca Făt-Frumos, care prin calitățile fizice și morale îi depășesc pe Siegfried din *Cântecul nibelungilor* și pe Lemmikäinen al *Kalevali* finlandeze, și-a îmbogățit fondul de cântece, doine și balade constituit ca un neprețuit tezaur, admirat de întreaga lume. Cu o asemenea zestre, „Plaiul Mioritic” pătrunde în secolul al XIX-lea, când conștiința unității și continuității spiritualității românești determină militantismul mișcării culturale, astfel că, sub influența romantismului, apar primele tendințe ale afirmării și integrării năzuințelor naționale în viața spirituală a Europei, creându-se condițiile favorabile nașterii și dezvoltării culturii muzicale profesioniste românești. O cultură ce asemenea unui fluviu își adună apele din izvoarele nesecate ale spiritualității românești, care vine din istorie, din vremuri ancestrale, din zorii omenirii când, pe aceste meleaguri, moșii și strămoșii noștri își exprimau prin cântec bucuria de a trăi și de a munci, căci, așa cum spunea Iorga, „la noi întâi se aude cântecul și apoi răsare soarele”, aducând prin mii de fire mesajul lor de frumos, dreptate și

³⁵² M.E.I. *Probleme fundamentale ale istoriei României*, Editura didactică și pedagogică, București, 1987, pag. 59.

eroism. Treptat, pe măsura curgerii prin timp, albia acestui fluviu se accentuează, se lărgeste continuu, pentru ca apoi să se reverse printr-o impunătoare deltă în marele ocean al contemporaneității noastre. Este momentul în care celor două izvoare viguroase ale spiritualității românești, etnic-folcloric și bizantin, li se adaugă al treilea, creația muzicală europeană. Este momentul în care câțiva muzicieni români, dornici de a se exprima în „limba națională”, se apropie de folclor, și-l însușesc și, topindu-l la o înaltă temperatură emoțională, îl toarnă apoi în lucrările lor de factură vest-europeană. În felul acesta, acum, „apare în istoria muzicii românești, pentru întâia oară, o conștientă, științifică luare în considerare, culegere, transcriere și armonizare a melodiilor populare românești”³⁵³, punându-se astfel bazele noii culturi muzicale profesioniste românești³⁵⁴. Merite incontestabile au avut, în această acțiune, compozitorii precursori (Gavriil Musicescu, Constantin Dimitrescu, George Stephănescu, George Dima, Iacob Mureșianu, Ion Vidu, Ciprian Porumbescu ș.a.), care au pregătit apariția la cumpăna veacurilor a lui George Enescu, compozitorul al cărui debut componistic cu *Poema Română*, la Paris, în anul 1898, a marcat „intrarea muzicii românești în constelația universală” ... „inaugurând în fapt o nouă etapă în evoluția muzicii românești, punctând momentul recunoașterii valorii sale universale, al ridicării principiilor școlii naționale, din partiturile compozitorilor precursori, la dimensiunea reclamată de integrarea în circuitul artistic mondial”³⁵⁵. G. Enescu, „Luceafărul muzicii românești”, muzicianul complex de aleasă distincție și rafinament, a intuit atât de bine sensul conceptului de „spațiu mioritic”, înainte de a fi formulat de Blaga, sesizând de la început attributele perenității și universalizante ale muzicii noastre naționale. Prin el, cultura muzicală românească se înalță la nivelul marilor culturi muzicale europene, ocupându-și locul de frunte în ansamblul culturilor muzicale naționale din prima jumătate a secolului al XX-lea.

³⁵³ Breazul, George, *Gavriil Musicescu*.

³⁵⁴ Pentru cunoașterea detaliată a procesului constituirii și dezvoltării muzicii profesioniste românești, recomandăm monumentală lucrare a prof. dr. Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul muzicii românești*, Ed. muzicală, București, 1975-1986, vol. I-VII, *Muzica românească și marile ei primeniri* de prof. dr. Petre Brâncuși, Ed. muzicală, București, 1980 și *Două milenii de muzică pe pământul României* de Viorel Cosma, Editura Ion Creangă, 1977.

³⁵⁵ O.L. Cosma, op. cit., vol. V, pag. 8-9.

GEORGE ENESCU (1881–1955)

„Muzica trebuie să pornească de la inimă și să se adreseze inimii ... să nu uităm că scopul artei este: către mai bine”

GEORGE ENESCU

„Ales al lumii românești spre a se rosti între popoare, în fața istoriei, despre darurile muzicale ale oamenilor din cuprinsul patriei sale” ... „image a durerii și a geniului”³⁵⁶, a măreției și încordării titanice, George Enescu³⁵⁷ se individualizează în galeria marilor reprezentanți ai muzicii secolului al XX-lea prin complexa-i personalitate de compozitor, violonist, pianist, dirijor și pedagog, înălțându-se ca un pisc și strălucind ca un astru, fascinând cu arta sa tot mai mult și mai frecvent spiritele contemporane de pretutindeni. Pentru că Enescu face parte din rândul puținilor creatori din întreaga istorie a muzicii care au trăit numai prin muzică și pentru muzică, contopindu-se cu ea, respirând prin ea³⁵⁸.

³⁵⁶ Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, Editura muzicală, București, 1966, pag. 547 și 549.

³⁵⁷ George Enescu s-a născut la 19 august 1881, la Liveni-Vârnăv, județul Botoșani, fiind fiul Mariei și al lui Costache Enescu, de profesie agricultori, fii de preoți ortodocși, în casa cărora muzica era la loc de frunte (mama cânta la chitară și tata la vioară). Crescut la țară „în aer liber, în mijlocul animalelor și plantelor”, Enescu se îmbibă de sentimentul „plaiului” și al „dorului”, de cultura etnică moldovenească. Talent precoce, la vârsta de patru ani începe să cânte la vioară, imitând lăutarii satului. La cinci ani, ia lecții de muzică și compune *Tara românească, operă pentru vioară și pian*, fiind prezentat lui E. Caudella, profesor la Conservatorul din Iași. La sfatul său, în 1888 este înscris la Conservatorul din Viena, cercurile muzicale vieneze numindu-l „un Mozart român”. Aici studiază cu Joseph Helmesberger-junior. În 1889 își începe cariera concertistică, apărând în public la Slănic Moldova. La Viena cântă sub bagheta lui Johannes Brahms, de care este puternic atras. În 1893, termină Conservatorul din Viena cu „Gesellschaftsmedaille” de argint. Urmând sfatul profesorului său, în 1895 pleacă la Paris, intră la Conservator și studiază vioara cu Marsick și compoziția cu Massenet, mai întâi, și cu G. Fauré, din 1896. În 1898 (6 februarie), Orchestra Colonne îi execută în primă audiere *Poema Română, opus 1*. În 1899 termină Conservatorul cu „Marele Premiu” la vioară al Conservatorului din Paris, deschizându-i-se calea unei strălucitoare cariere solistice. Îmbinând activitatea concertistică cu cea de creație, Enescu întreprinde numeroase turnee prin Europa și America, afirmându-se ca un mare interpret, în planul creației înscriind noi și noi succese: sonate, cvartete, cvintete, simfonii, opera *Oedip*, care îl impun în lumea muzicii contemporane. Legat prin mii de fire de patria sa, Enescu desfășoară o activitate intensă de ridicare a nivelului muzicii românești și de a o impune în lumea muzicală europeană. A înființat premiul de compoziție „G. Enescu” (1913), a dirijat și concertat

Este, totodată, unul dintre puținii creatori—interpreți a cărui artă, dincolo de adevărurile ei fundamentale, nu se relevă de la început, în totalitatea valențelor sale expresive, ci se schimbă în optica generațiilor, vădind noi și noi aspecte, necunoscute sau abia întrezărite altădată, lăsând posibilitatea ca fiecare să privească în ea ca într-o carte de adevăruri eterne, o carte deschisă, cu început, dar...fără sfârșit...

Aceste aspecte necunoscute sau abia întrezărite altădată, generate de originalitatea și estetica atât de particulară a creațiilor sale, au determinat marea dramă a vieții compozitorului: prea puține dintre lucrările sale și în special dintre cele reprezentative i-au fost executate și apreciate de contemporani. O dramă pe care Enescu, la fel ca Oedip, și-a învins-o printr-un efort prometeic, din zbuluciumul său lăuntric născându-se noi și noi opusuri marcate de noblețea și sensibilitatea sa romantică, făcând ca odată cu el, muzica noastră, spiritualitatea românească, să recupereze întârzierea de secole datorată vicisitudinilor istoriei și să intre în deplină consonanță cu contemporaneitatea și să se orchestreze magistral în contextul muzicii moderne universale, jalonând totodată direcțiile unor dezvoltări viitoare.

Enescu se individualizează, de asemenea, prin constanța sa activitate de interpret (un „Paganini moldav”) și pedagog, concertând, dirijând și ținând cursuri de interpretare, până în penultimul an al vieții sale (1954).

Se individualizează, totodată, și se remarcă prin unicitatea personalității sale. Pentru că, „Enescu este, prin ansamblul multiplelor și prodigioaselor sale calități de compozitor, violonist, pianist, șef de orchestră, prin vasta sa cultură literară și filosofică, prin calitățile sale legendare de bunătate și generozitate, un om excepțional în sensul cel mai complet al acestui cuvânt, un spirit universal, un urmaș spiritual al Renașterii, rătăcit în epoca noastră³⁵⁹.

DIN GÂNDIREA ESTETICĂ ȘI FILOSOFICĂ ENESCIANĂ

„În lumea muzicii eu sunt cinci într-unul: compozitor, dirijor, violonist, pianist și profesor” — spunea Enescu, fără a se considera și gânditor într-ale fenomenului sonor, nutrind convingerea că nu se poate să fii în același timp

în diverse orașe ale țării, a participat la toate marile evenimente cultural-artistice bucureștene. Compunând cu o maximă exigență, „ceea ce aveam mai bun” și nu a publicat „decât ceea ce a considerat relativ finit”. Sfârșit de puteri, cu sănătatea măcinată de boală, departe de țară, cu dorința nestrămutată de a se întoarce în patrie „pentru odihna cea mare”, George Enescu moare la Paris, la 4 mai 1955. A fost înmormântat în cimitirul Père Lachaise din Paris.

³⁵⁸ „Muzica este adevărul meu... nu au existat niciodată, la mine, frontiere între viața și arta mea”, spunea Enescu.

³⁵⁹ Goléa Antoine. În: *George Enescu. Omagiu cu prilejul aniversării a 100 de ani de la naștere*. Editura Meridiane, București, 1981, pag. 53.

creator și teoretician, accentuând că „în afară de Wagner, nimeni nu a reușit încă să stăpânească bine amândouă meșteșugurile”³⁶⁰.

Astfel că Enescu nu a publicat și nici nu a scris cărți sau eseuri muzicologice, și nici nu a ținut cicluri de prelegeri de poetică muzicală ca Stravinski, Hindemith și Messiaen; în schimb, a purtat o bogată corespondență și a fost generos în acordarea de interviuri³⁶¹, mărturisindu-și gândurile și simțirile, toate constituindu-se ca documente din care răzbat idei filosofice și estetice ce vădesc o concepție originală și profundă, cu caracter de unicat, situându-l pe autorul lor la nivelul celor mai mari umaniști ai secolului XX.

Problemele abordate de Enescu au fost și au rămas de stringentă actualitate și ele sunt de ordin filosofic, politic, social și estetic, majoritatea având tangențe cu arta în general, cu muzica în special. Căci ce poate fi mai actuală decât problema păcii, pe care Enescu o considera atât de necesară pentru ca arta să poată să trăiască și să-și îndeplinească menirea?

„Sunt un pacifist convins”, spunea el. (A.R., pag. 51)³⁶². „Eu știu, oricum, că arta nu poate propăși acolo unde este ură și agresiune. Sufletul omenesc nu se poate dărui decât în pace” (A.R., pag 51). „Cu durere trebuie să constatăm că arta este considerabil înfrântă de formele economice și sociale... Atâta vreme cât lumea e silită să asculte muzica stomacului gol, nu poate fi acuzată că rămâne indiferentă în fața unui concert ori a unei poezii”. (A.R. pag. 17)”. Guvernămintele trebuie să se gândească, în primul rând, să asigure lumii mijloace de subzistență... Pâine, căldură, baie, educație, iată ce trebuie să asigurăm tuturor oamenilor” (A.R. pag 17). „Trebuie să lucrăm ca să răspândim și să dezvoltăm cât mai mult muzica în toate păturile populației” (A.R. pag 17). „Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, care e fericire și pace” (A.R. pag 16).

Sau sentimentul patriotic, al iubirii de patrie, de neam și glie, al dorului de țară, care la Enescu a fost atât de puternic și de statornic de-a lungul întregii sale vieți, în majoritate petrecută printre străini, în misiunea-i nobilă de mesager al spiritualității românești.

„Nu mi-am slujit patria decât cu armele mele: pana, vioara și bagheta” (B.G. pag. 78). „Viața mea toată mi-am pus-o fără preget în serviciul artei — spunea Enescu — iar arta mea e pusă la dispoziția lumii întregi. Lumea însă trebuie să cunoască țara mea așa cum e. Peste tot unde mă duc, eu nu uit că aceasta este prima mea datorie”. (A.R. pag. 21)... „îmi iubesc pământul natal, nu pot sta nicăieri, prin străini, mai mult de două luni, pașii mei pornesc singuri

³⁶⁰ Gavoty Bernard. *Amintirile lui George Enescu*, Editura muzicală, București, 1982, pag. 100.

³⁶¹ Vezi: Gavoty Bernard, op. cit.; volumul realizat de Academia Română: *George Enescu*, Editura muzicală, București, 1964 și George Enescu, *Serieri*, vol. îngrijit de Viorel Cosma. Editura muzicală, București, 1964.

³⁶² Citatele provin din două surse: Academia Română — *George Enescu*, Editura muzicală, București, 1964, și Bernard Gavoty — *Amintirile lui George Enescu*, Editura muzicală, București, 1982. Pentru simplificare, în text, am folosit A.R. pag. ... pentru prima și B.G. pag. ... pentru a doua.

înapoi spre țara mea de care mi-e dor..." (A.R. pag. 21). „Am remarcat dintr-un grafic al vieții mele, că viața oricărui om e ca o coardă de arc, care întinsă oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am luat-o, la acei care au prezidat la primii pași ai mei și au dispărut; asta mă îndurerează, dar nu mă înstrăinează de locul meu natal unde vreau să mă întorc odată și odată pentru odihna cea mare". (A.R. pag. 21). „Mă gândesc într-una la țara mea, sunt din toată inima alături de poporul nostru. Imediat ce mă voi restabili vreau să mă întorc în țară" (A.R. pag. 20). „Pentru moment, tot ce mi-a rămas ca forță și energie le consacru pentru creațiile mele muzicale cu care am înțeles să slujesc neamul nostru românesc".³⁶³

Patriotismul lui Enescu s-a manifestat și în activitatea lui de „ctitor al culturii noastre moderne".³⁶⁴ Referindu-se la creația noastră populară, Enescu spunea: „Țăranul român poartă muzica în el. Ea este tovarășa lui în singurătatea munților și câmpiilor; ea îi liniștește spaimile, îl ajută să-și spună dorul, nostalgia inexprimabilă care îi umple sufletul... Așa cum e această muzică, este una dintre comorile cu care se poate mândri România" (A.R. pag. 36). „Folclorul nostru este o perfecțiune în sine" (A.R. pag. 27). „Folclorul nu numai că este sublim, dar te face să înțelegi totul. E mai savant decât toată muzica așa-zisă savantă". (A.R. pag. 36). „Avem un folclor admirabil; dar cine vrea să se atingă de el trebuie s-o facă cu multă băgare de seamă, ca nu cumva să-i scoată parfumul particular prin înăbușirea în convenționale formule de dezvoltare simfonică... Bucățile de folclor sunt giuvaeruri în sine, capodopere definitive de sine stătătoare, care trebuie respectate în candoarea și curățenia lor întreagă. Numai maeștri desăvârșiți vor putea să se atingă de ele, fără să le altereze lucirea lor...". (A.R. pag. 37). „Originalitatea muzicii noastre nu trebuie căutată decât în melodia noastră populară. Cred însă că formele școlare repugnă muzicii noastre populare. De aceea, compozitorii noștri trebuie să se ferească de a o europeniza după calapodul curent. Muzica populară trebuie păstrată în nuditatea ei. Creația personală trebuie să tindă către o invenție în caracterul popular" (A.R. pag. 39). „Nu întrebuițez cuvântul stil, pentru că arată ceva făcut, în timp ce cuvântul caracter exprimă ceva existent de la început" (A.R. pag. 49)... folosirea materialului folcloric nu realizează caracterul etnic... compozitorul român va putea să creeze, paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate" (A.R. pag. 39). „Se poate amplifica motivul popular într-o singură manieră: aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără alterare, fără codițe sau umpluturi" (A.R. pag. 37). „Muzica românească să fie cât mai aproape de izvorul ei firesc" (A.R. pag. 38). „O melodie, și în special o melodie populară, are o armonie a ei firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificația... Cu cât o melodie populară e prezentată mai simplu, cu atât mai viu strălucește în toată frumusețea ei" (A.R. pag. 38).

³⁶³ Din scrisoarea adresată dr. Petru Groza, la 26 ian. 1954. Vezi *George Enescu, omagiu cu prilejul aniversării a 100 de ani de la naștere*, Editura Meridiane, București, 1981, pag. 61.

³⁶⁴ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura muzicală, București, 1981, pag. 182.

Cât de profundă și de originală este meditația enesciană asupra artei, asupra muzicii, reflecțiile sale căpătând puritatea de sunet a marilor înălțimi orifice. „Scopul artei este: către mai bine”, spune Enescu, definind muzica”...un *grai* (s.n.) izvorât din inimă și menit să aducă dragoste și-nfrățire printre cei pe care îi despart credințe și obiceiuri. Muzica — continuă el — este un *grai* în care se oglindesc fără posibilitatea de prefăcătorie însușirile psihice ale omului, ale popoarelor” (A.R. pag. 31). „Menirea sfântă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și s-apropie inimile într-o caldă-nfrățire, așa precum a-nțeles-o marea antichitate, creând mitul lui Orfeu” (A.R. pag. 31). „Fiecare compozitor tinde să redea cât mai apropiat adevărul în expresie, noblețea în formă” (A.R. pag. 32). „În muzică nu sunt legi prescrise pentru exprimarea simțămintelor” (A.R. pag. 32). „Tehnica nu trebuie să fie decât ornamentul pentru ideea de bază care este linia melodică, motivul călăuzitor” (A.R. pag. 32). „Este adevărat că muzica este înrudită cu matematica. Dar marii compozitori nu au fost matematicieni; sau dacă vreți au fost, dar în mod inconștient. Geniul lui Bach a simțit corelația superioară între părțile constitutive ale operelor lui. Opera acestuia poate exprima firește raporturi și proporții matematice, dar Bach n-a ajuns la ea pe cale deductivă, logică. El nu avea timp să se dedea unor exerciții logice. Năvala sentimentelor, efervescența ideilor se organizau de la sine în forme estetice, simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor științific-matematice”. „Wagner a fost matematicianul inconștient prin excelență” (A.R. pag. 36). „Muzica trebuie să pornească de la inimă și să se adreseze inimii”. „Cred că arta trebuie să aibă în ea virtuți consolatoare” (A.R. pag. 36).

Cât de generoase și pline de semnificații sun sfaturile pe care Enescu le dă tinerilor compozitori: „Fii dumneata însăși. Nu trăi cu teama că vecinul îți este sau nu superior. Dacă ai ceva de spus, spune așa cum poți și va fi bine! Dacă n-ai nimic de spus, atunci taci — nici asta nu va fi rău! Nu căuta un limbaj nou, ci întrebuințează-l pe al dumitale, adică acela care-ți dă posibilitatea de a exprima exact ceea ce ai de spus. Originalitatea se obține numai atunci când nu o cauți” (B.G., pag. 100),...

... și interpreților, pe care îi îndeamnă, înainte de toate, să cunoască „personalitatea și intențiile compozitorului”. „Pentru a cunoaște pe un compozitor”, spune Enescu — trebuie să-i cunoști nu numai biografia, dar și majoritatea compozițiilor, să le compari între ele și să le așezi într-o justă corelație... Citirea istoriei muzicii, evoluției sale și influenței pe care fiecare compozitor a exercitat-o asupra ei este esențială.

Consultă mai multe istorii ale muzicii, deoarece cele mai mute sunt incomplete, iar altele sunt scrise dintr-un unghi prea personal. Compară și trage concluzii... Fii entuziast și lucid. Cântă multă muzică de cameră și învață legile compoziției. Păstrează în minte, în ciuda celor ce am spus, spontaneitatea care trebuie să rămână intactă ” (A.R. pag. 76). „Instinctul îmi spune că muzica trebuie simțită...” (A.R., pag. 77). „Consider virtuozitatea ca o calitate accesorie în muzică. Este o... performanță sportivă... Muzica e compoziție, e creație.

Execuția perfectă poate fi un accident, o rutină, o calitate fizică... un sport..." (A.R., pag. 78). „Muncește pentru plăcerea de a munci, și vei suferi mai puțin de indiferența lumii". „Eu lucrez mereu. Pentru mine viața fără muncă nu-și are rațiunea". „Să te odihnești de muncă prin muncă" (A.R., pag. 26).

Sunt câteva dintre gândurile răzlețe ce l-au stăpânit pe compozitor de-a lungul existenței sale, gânduri ce se leagă într-o perfectă unitate, făcând inutile comentariile, gânduri ce evidențiază concepția umanistă a unui mare om, a unui mare artist cetățean, pentru care muzica nu a fost altceva decât „limbă a omeniei și a fraternității"³⁶⁵.

CREAȚIA

„M-am născut compozitor, și din toate puterile m-am străduit întotdeauna să iubesc muzica și să încerc să compun. Dacă numărul lucrărilor mele este relativ restrâns, aceasta este pentru că am vrut să dau — o spun foarte sincer, fără fals orgoliu sau josnică umilință — tot ce am mai bun în mine"³⁶⁶, spunea Enescu în 1915, în cuvintele sale putându-se vedea atât conștiința precocității, cât și maxima exigență, supremul efort de modelare și de șlefuire a capodoperelor, de a nu da la iveală decât ceea ce a considerat perfect finit, întreaga sa creație înscriind doar 33 de lucrări cu număr de opus, la care se adaugă alte câteva fără număr de opus, unele terminate, altele neterminate, cuprinzând aproape toate genurile muzicale de la lied la operă, de la sonată la cvartet și simfonie, de la suită la rapsodii, la poeme simfonice.

Într-adevăr, Enescu s-a născut compozitor, talmăcindu-și în compoziții muzicale încă din fragedă copilărie impresiile, vibrațiile și simțirile artistice, prima dintre lucrări, cu titlul: „Țara Românească, operă pentru vioară și pian de George Enescu, compozitor român în vârstă de cinci ani", fiind menționată în amintirile sale³⁶⁷, alături de un vals, Dunărea curge, pentru vioară și pian, în care Enescu observă că „armonia, dacă nu este foarte bogată, este în schimb foarte încărcată"³⁶⁸.

Alte câteva lucrări așa-zise „de școală", printre care se află cele trei simfonii: Simfonia I în re minor (1895), Simfonia a II-a în fa major și Simfonia a III-a în fa minor (ambele din 1896), Sonata pentru vioară și pian în la major (1895), Cvintetul pentru pian și instrumente de coarde (1895), Balada pentru vioară și orchestră (1895), Uvertura triumfală (1896), Suita Română pentru orchestră (1896), Fantezia pentru pian și orchestră (1896), Preludiul pentru

³⁶⁵ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 67.

³⁶⁶ Vezi: Academia Română, *George Enescu*, pag. 46.

³⁶⁷ Vezi: Bernard Gavoty, op. cit., pag. 30.

³⁶⁸ Idem.

pian (1896), scrise sub influența stilului lui Brahms și Wagner, îl apropie pe Enescu de *Poema Română, opus 1* (1897), prima lucrare numerotată a compozitorului, scrisă la vârsta de 16 ani, prima muzică românească ce a răsunat la Paris în concertele Colonne, la 6 februarie 1898, marcând atât debutul internațional al lui Enescu, cât și momentul maturizării și intrării muzicii românești în circuitul universal al valorilor: „... am compus-o cu atâta dragoste și ingenuitate!” — spune Enescu, în *Amintirile* sale. Am încercat să pun în această suită simfonică câteva dintre amintirile mele de copil, transpuse sau, dacă vreți, stilizate. Era o evocare foarte îndepărtată: ea reînvia imagini familiare ale plaiurilor, pe care le părăsisem de aproape opt ani... Lucrarea începe cu evocarea unei serii de vară... Suntem în ajunul unei zile de sărbătoare... se aud clopotele vecerniei și prin ușa larg deschisă, cântecul preoților. Apoi, noaptea se lasă... un fluier păstoresc se aude în tăcere, el suspină din depărtare nostalgic doină. Dintr-o dată, totul se schimbă... luna este acoperită de nori... se aud tunetele furtunii. Vijelia se potolește, cocoșul anunță zorii... Din nou, clopotele... un dans general și pentru final, imnul național român”³⁶⁹.

Acestui „program”, Enescu i-a dat sens muzical, sugerând imaginile prin melodii folclorice alese cu gust și rafinament, înveșmântându-le armonic, polifonic, ritmic și orchestral, cu o fantezie extraordinară; lucrarea atrăgea atenția prin spontaneitatea inspirației, prin prospețimea și vitalitatea desfășurărilor muzicale, prin ineditul sonorităților, prin parfumul și culoarea specific românești, necunoscute până atunci lumii muzicale pariziene, demonstrând „clasa măiestriei și muzicalității sale... maturizarea survenită la o vârstă fragedă.”³⁷⁰

Tot în categoria lucrărilor de școală se încadrează și următoarele cinci opusuri: *Sonata nr. 1, opus 2*, pentru pian și vioară; *Suita nr. 1, în stil vechi, opus 3*, pentru pian; *Trei melodii, opus 4*, pentru voce și pian; *Pastoarla—fantezie* (fără opus), toate realizate în anul 1897, și *Variațiunile pe o temă originală, opus 5*, pentru două pianе (1899), lucrări în care Enescu, aflat pe băncile Conservatorului se supunea disciplinei severe impuse de Conservator, de profesorul său Gabriel Fauré, de tradițiile și particularitățile stilistice naționale franceze. Sunt lucrări în care — mai mult ca oricând — Enescu este „constrâns” să demonstreze înaltul său meșteșug componistic, stăpânirea tehnicii, a formelor și orchestrației și... talent, mult, mult talent. Poate că tocmai pentru că Enescu nu s-a încadrat stilului francez, lucrările sale din această perioadă nu au mai fost primite ca *Poema*, reticența publicului și a criticii fiind jenante pentru tânărul muzician format în spiritul muzicii germane și austriece.

Nu întâmplător! *Sonata nr. 1 pentru pian și vioară, opus 2*, dedicată fostului său profesor și gazdă la Viena, Joseph Hellmesberger-jr., alcătuită din cele trei părți tradiționale (*Allegro Vivo*, în formă de sonată; *Quasi Adagio*, în formă de lied; *Allegro* în formă de sonată) și *Suita nr. 1, în stil vechi, opus 3*, alcătuită din *Preludiu, Fugă, Adagio* și *Final* sunt, după cum precizează

³⁶⁹ Gavoty Bernard. *Les souvenirs de George Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, pag. 79–80.

³⁷⁰ Cosma Octavian Lazăr, op. cit., vol. V, pag. 9.

compozitorul, „în stil vechi”, anticipând, de fapt, termenul de „neoclasic” care nu se născuse încă, pentru că aceste lucrări (și nu numai ele) din această perioadă, trădează maniera brahmsiană, Brahms fiind pentru Enescu „Zeul adorației sale”, scriindu-și lucrările timpurii „aproape în mod flagrant <<în maniera>> nemuritorului Johannes”³⁷².

Și totuși, nu se poate spune că Enescu a fost, în această perioadă, străin de „maniera franceză”. Mărturie stau cele *Trei melodii opus 4*, pentru voce și pian pe versuri de Sully Prudhomme și Jules Lemaître, *Suita nr. 1 „în stil vechi”*, în care părțile amintesc de cele două lucrări ale lui C. Franck (Preludiu, coral și fugă și Preludiu, arie și final), precum și principiul ciclic pe care îl adoptă în perioada imediat următoare.

● O nouă fază a creației enesciene este marcată de *Sonata nr. 2, opus 6* pentru vioară și pian (1899) și de *Octuorul opus 7*, (1900), lucrări în care Enescu simte că evoluează repede și că începe să devină el însuși. „Oricum ar fi, odată cu această sonată am devenit eu însumi. Până acum mai dibuiam încă. După aceea m-am simțit însă în stare să merg pe propriile mele picioare”, spune Enescu în *Amintiri*³⁷³.

Într-adevăr, *Sonata nr. 2 pentru pian și vioară* este altceva. Este prima lucrare în care Enescu miază perfect cele trei tradiții muzicale: germană, franceză și română, asimilate de tânărul compozitor și retopite, apoi, la cea mai înaltă temperatură emoțională într-o sonată pentru vioară și pian. O sonată alcătuită din cele trei mișcări tradiționale ale sonatei clasico-romantice germane și austriece, dar „botezate” cu termeni de mișcare în limba franceză (*Assez mouvementé*, în formă de sonată; *Tranquillement*, în formă de lied; *Vif*, în formă de rondo), dramaturgia ansamblului fiind subordonată principiului ciclic. Iar muzica, un fel de fir răsucit în trei culori — apărând câte ceva din toate cele trei tradiții, poate mai accentuate lăsându-se simțite nostalgia și duiosia doinei românești. Mai ales în partea a doua, *Tranquillement*, se simte „caracterul românesc”,



³⁷² Program de sală al Orchestrei simfonice din Chicago. Stagiunea 1931–1932. Vezi George Enescu, volum editat de Academia Română, 1964, pag. 47.

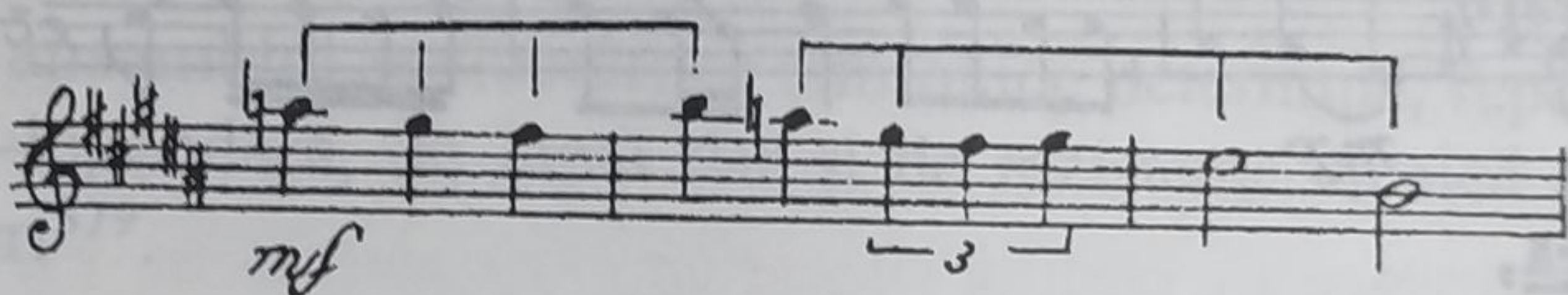
³⁷³ Gavoty, Bernard, op. cit., pag. 51.

definit de însuși Enescu, mult mai târziu, dar purtat în sine încă din aceste vremuri ale începuturilor sale componistice.

Octuorul opus 7 (1900), pentru patru viori, două viole și două violoncele, se află în imediata vecinătate a *Sonatei nr. 2 pentru vioară și pian*. Este lucrarea în care Enescu încearcă o grandioasă extensie a formei de sonată, realizând o arhitectură monumentală, „în patru mișcări înlanțuite — respectând totuși autonomia fiecăreia dintre ele — în așa fel, încât ansamblul să formeze o singură mișcare de sonată extrem de cuprinzătoare”³⁷⁴. O asemenea arhitectură, într-o altă viziune, desigur, a încercat-o Schönberg, în 1906, în *Simfonie de cameră, opus 9* ³⁷⁵.

Scrisă în același stil „eterogen”, muzica *Octuorului* relevă o inspirație profundă, o melodică amplă, tratată polifonic, ce amintește de rostirile wagneriene, dar de o fizionomie nouă, într-o reținută și profundă expresie lirică, relevând maturitatea și personalitatea creatoare a compozitorului de 19 ani³⁷⁶.

Asemănătoare cu *Sonata opus 6* și *Octuorul* este *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, opus 8* (1901), înscrisă și ea în sfera aceluiași preocupări ale compozitorului de a realiza o serie de lucrări de factură universală, elementul național răzbătând destul de vag, el fiind determinat doar de apartenența compozitorului la spiritualitatea românească. Există în lucrare, într-adevăr, unele inflexiuni ce pot fi puse în relație cu folclorul românesc,³⁷⁷



dar acestea nu sunt edificatoare și determinante.

Din același an cu *Simfonia concertantă* datează și *Rapsodia română, opus 11, nr. 1, în la major*, pentru orchestră, compusă în țară la Sinaia, în vara anului 1901, marcând revenirea compozitorului la citatul folcloric, în strădaniile sale de a-l integra circuitului mondial al valorilor, realizând astfel, într-o viziune și concepție proprie, sinteza dintre național și universal.

Această revenire să fi fost determinată de inaudiența imediată la public a *Sonatei opus 6*, a *Octuorului* și a *Simfoniei concertante* (aceasta din urmă numită în derâdere „Simfonia deconcertantă”³⁷⁸? Să-și fi „amintit”, oare, Enescu de

³⁷⁴ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 52.

³⁷⁵ Vezi: Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Editura muzicală, București, pag. 138.

³⁷⁶ Pentru cunoașterea detaliată a lucrării, recomandăm studiul lui Ștefan Niculescu, *Octetul de coarde de George Enescu*. În: Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura muzicală, București, 1980, pag. 117–143.

³⁷⁷ În această temă apare prefigurat motivul semnal din *Preludiu la unison*, pe care Enescu îl va cita în multe dintre lucrările sale.

³⁷⁸ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 53.

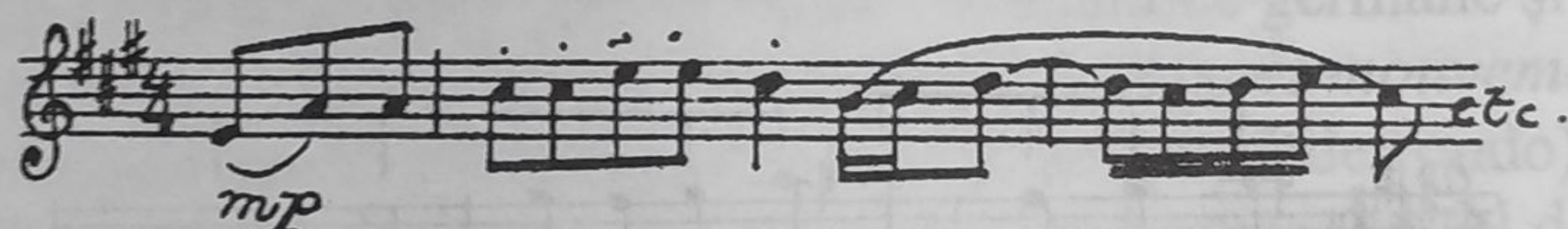
succesul cu *Poema Română*, încercând reeditarea lui?... E posibil... Dar cert este că, în 1901, Enescu era mai matur și avea o experiență componistică mai bogată, astfel că abordarea folclorului într-o lucrare de tipul rapsodiei se realiza cu mai multă măiestrie și personalitate.

Într-un anumit fel, în *Rapsodie*, Enescu procedează la fel ca în *Poemă*, împrumutând melodii populare și citându-le — fără modificări esențiale — după tradiția precursorilor, marea artă a compozitorului rezultând din frumusețea înlanțuirilor și înveșmântărilor armonice, ritmice și orchestrale, din construcția lăuntrică și echilibrată a dramaturgiei muzicale.

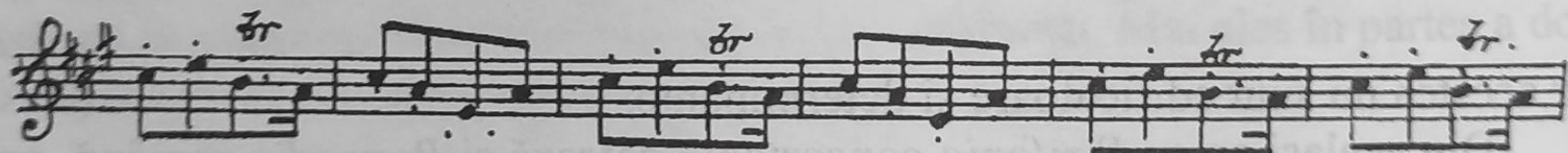
Dar, spre deosebire de *Poemă*, în care realizase un fel de pictură ilustrativă, în *Rapsodie* Enescu surprinde sensibilitatea românească, fizionomia, psihologia, spiritualitatea și, de ce nu, „caracterul” poporului român al cărui mesager și bard se considera.

Să remarcăm în *Rapsodia I* măiestria compozitorului de a extrage din minereul brut al cântecului lăutăresc, trivializat și banalizat, filonul pur românesc, care în mâna lui Enescu, remodelat, devine sublim, încărcat de sensuri, poezie și lirism. Exemple? Desigur, sunt multe, dar voi aminti doar câteva:

Am un leu și vreau să-l beau,



La moară,



Banul mărăcine

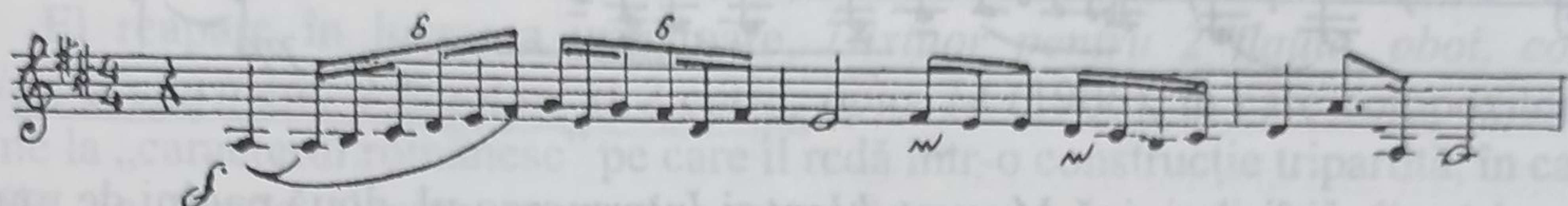


și altele, a căror înlanțuire și prelucrare determină trăsătura de ansamblu a *Rapsodiei*, „apoteoză a dansului” (cum a mai fost numită) sau, poate mai exact, „ipostaza optimistă și viguroasă a caracterului românesc”.

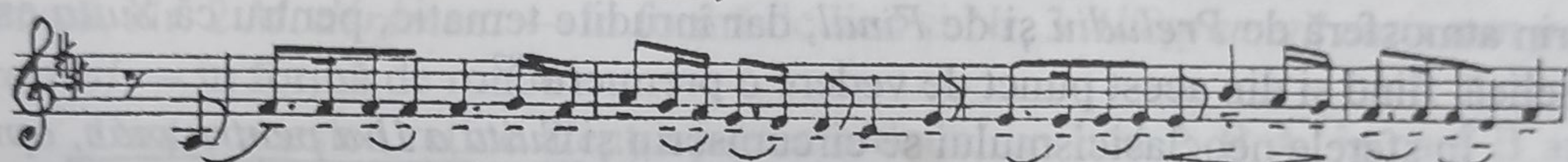
Da, pentru că în *Rapsodia Română opus 11 nr. 2, în re major*, (1902), Enescu, deși „lucrează” după aceleași metode estetice și compoziționale, ne prezintă o a doua ipostază a spiritualității a „caracterului românesc”, cea lirico-meditativă — gravitatea sa augustă —, întreaga lucrare constituindu-se ca o impunătoare frescă, în care „spațiul mioritic”, ca simbol al „spiritualității românești”, transpare și se comunică reținut, dar apăsător, aidoma unei incrustații în granit.

Muzica *Rapsodiei* este evocatoare, solemnă și sugestivă de la un capăt la altul al lucrării, caracterul evocator fiindu-i conferit de frumusețea și profunzimea expresiei pe care o dă Enescu melodiilor prelucrate:

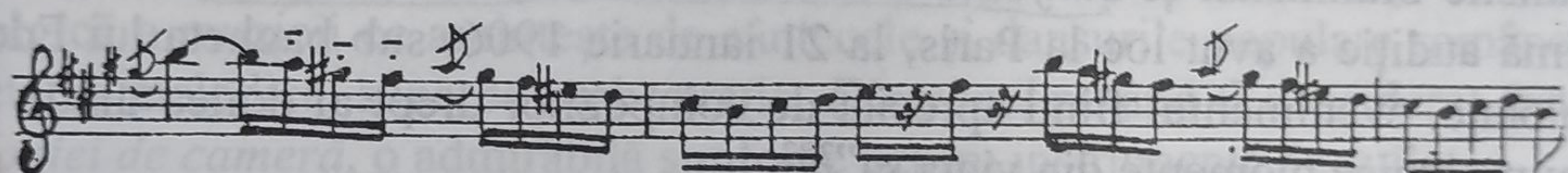
Sârba lui Pompieru,



Mama lui Stefan cel Mare,



Bîr oiță de la munte



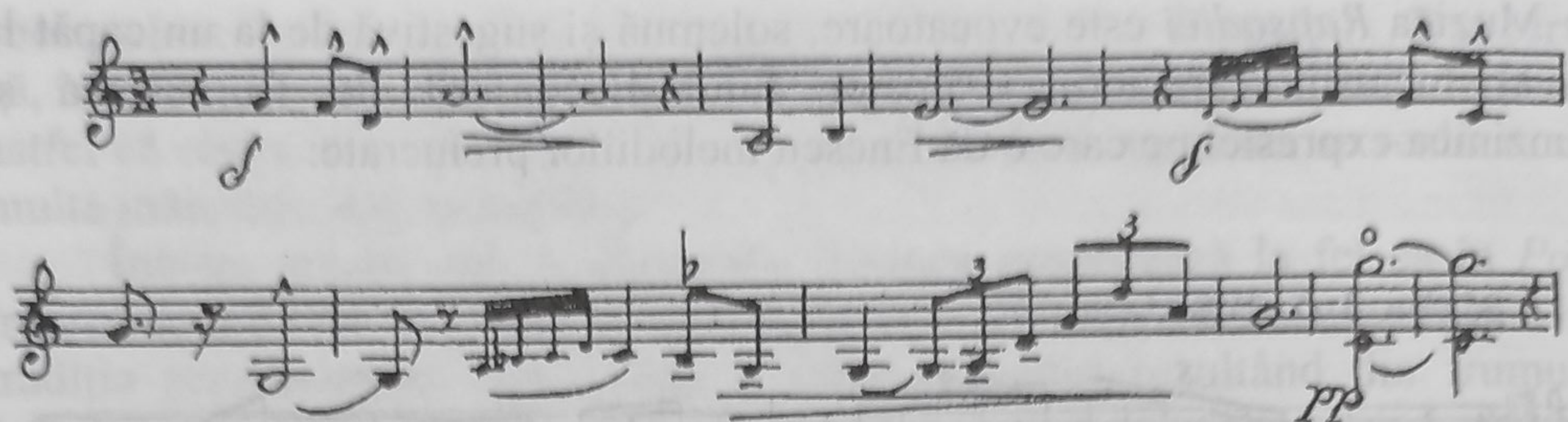
și altele, ce în ansamblul prelucrărilor simfonice determină, repet, imaginea de frescă istorico-legendară, de luptă dar și de rezistență stenică a românilor pe aceste meleaguri³⁷⁹.

Dar Enescu nu se repetă. Astfel că, imediat după *Rapsodia a II-a*, în 1903, compune o nouă lucrare, *Suita I pentru orchestră, opus 9* „pe care dintr-un sentiment de elementară politețe o dedică lui Saint-Saëns”³⁸⁰, situabilă din punct de vedere stilistic „între” cele două maniere practice până acum: cea folclorică din *Poemă* și *Rapsodii*, și cea clasico-romantică universală din *Sonată*, *Octuor* și *Simfonia concertantă*. *Suita*, alcătuită din patru părți (*Preludiu la unison*, *Menuet lent*, *Intermediu*, *Final*), se înscrie în ansamblul creației lui Enescu și în cea universală, ca un unicat de o frapantă originalitate. Căci, ce poate fi mai surprinzător decât „Preludiul la unison, de o scriitură destul de ciudată și pe care Kodály l-a dat vreme îndelungată elevilor săi ca exemplu de monodie”³⁸¹, în care pentru prima dată în istoria muzicii, un compozitor creează o amplă melopce și rămâne de-a lungul întregii părți la unison, în discurs monodic, fără nici un fel de înveșmântare armonică sau polifonică, cu excepția unui timpan, care intervine în final?

³⁷⁹ Programele literaturizante atribuite *Rapsodiei*, atâta timp cât compozitorul nu le-a formulat, le considerăm amatoricești și... neavenite.

³⁸⁰ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 53.

³⁸¹ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 53.

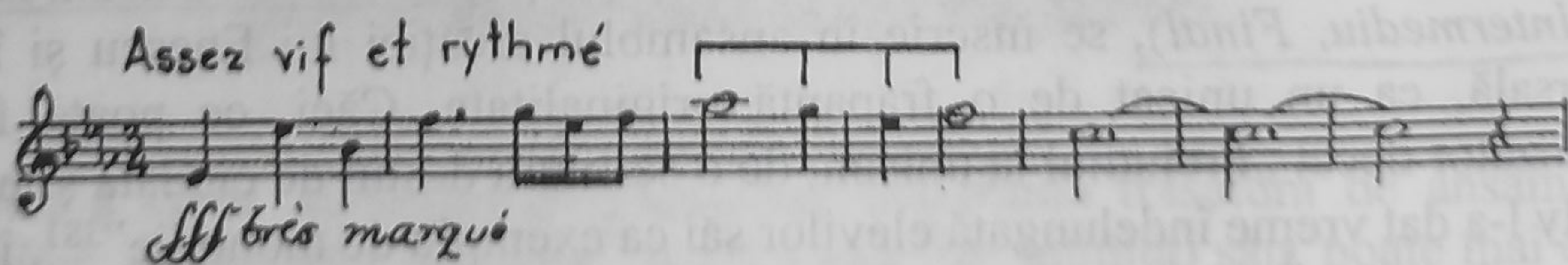


Aceștia îi urmează *Menuetul lent* și *Intermezzo-ul*, două pagini de muzică neoclasică de un rafinament și spontaneitate inspirațională rarissime, deosebite prin atmosferă de *Preludiu* și de *Final*, dar înrudite tematic, pentru că *Suita* este ciclică, fiind și din acest punct de vedere o premieră³⁸².

În sferele neoclasicismului se circumscriu și *Suita a II-a pentru pian, opus 10* (1903) alcătuită din *Toccata*, *Sarabanda*, *Pavana* și *Bourré* marcată de stilul pianistic brahmsian și *Simfonia I în mi bemol major, opus 13* (1905), a cărei primă audiție a avut loc la Paris, la 21 ianuarie 1906, sub bagheta lui Edouard Colonne, evenimentul fiind apreciat de compozitor drept al doilea dintre „cele mai puternice momente din viața sa”³⁸³.

O simfonie de cea mai autentică factură clasico-romantică, foarte apropiată în conținut, expresie, în alcătuirile melodice și în modul de construcție și elaborare a structurilor armonico-polifonice, de spiritualitatea germană și austriacă, de stilul lui Brahms, păstrând în continuare legătura și cu cea franceză prin indicațiile agogice ale părților (*Assez vif et rythmé*, *Lent*, *Vif et vigoureux*) și structura tripartită la nivel macro, inaugurată de C. Franck și reeditată de Vincent d'Indy.

Caractreul dinamic și impetuositatea desfășurărilor părții întâi, cu tema sa strălucitoare în expresie și triumfală, expusă la unison de suflătorii de alamă,



³⁸² Cucerit de modernitatea și valoarea muzicii *Suitei*, Gustav Mahler a prezentat-o în primă audiție americană cu New-York Philharmonic la 3 și 6 ianuarie 1911.

³⁸³ „Sunt trei — preciza Enescu în 1942: când s-a cântat *Poema română* pentru prima oară la Paris în februarie 1898 și aveam 16 ani și jumătate, când s-a cântat în 1906 *Simfonia* mea în mi bemol; acum câțiva ani, când a fost reprezentat *Oedip*. Ultima dată am fost stăpânit de un sentiment straniu: eram într-un basm, într-un vis; parcă eram și parcă nu mai eram eu...” În: *Academia Română, George Enescu*, pag. 54.

au sugerat unor cercetători ai creației enesciene ideea de a atribui lucrării denumirea de „Eroica enesciană”, comparând-o cu *Simfonia a treia* de Beethoven.

Ceea ce lipsește din *Simfonie* este filonul folcloric, substanța românească, muzica rămânând însă enesciană prin sensibilitate, profunzime și modalitățile de realizare.

El reapare în lucrarea următoare, *Dixtuor pentru 2 flaute, oboi, corn englez, 2 clarinete, 2 fagoturi și 2 corni, opus 14* (1906), în care compozitorul revine la „caracterul românesc” pe care îl redă într-o construcție tripartită, în care părțile, în forme clasico-romantice, poartă numere și indicații dinamice și agogice în limba franceză (Nr. 1 *Doucement mouvementé* — în formă de sonată, Nr. 2 *Modérément* — în formă de lied și Nr. 3 *Allègrement mais non pas trop vif* — în formă de rondo).

Dintre acestea reține atenția partea a doua, un lied A B A, în care B are caracter de scherzo, construcția în ansamblu fiind asemănătoare cu secțiunea mediană a *Simfoniei* de C. Franck. Reține atenția, însă, mai ales expresivitatea nostalgică a muzicii ce amintește de cântecele și dansurile populare românești, varietatea melodică, superba orchestrație, *Dixtuorul* putând fi considerat fratele *Simfoniei de cameră*, o admirabilă simfonie pentru instrumente de suflat.

În manieră franceză sunt compuse și cele *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot, opus 15* (1907–1908), pentru voce și pian, poate cele mai inspirate dintre melodiile sale, în care Enescu realizează o pătrundere profundă a sensurilor și expresiei poeziei pe care le redă printr-o melodică adecvată, de o mare expresivitate, eleganță, rafinament și colorit timbral.

Dar Enescu nu excelează în acest gen care, în ansamblul creației sale, este destul de neînsemnat în comparație cu locul pe care îl ocupă muzica de cameră, simfonică și vocal-simfonică.

„De fapt, eu sunt prin însăși esența mea un polifonist și nicidecum adeptul acordurilor frumos înlănțuite. Mi-e groază de tot ceea ce stagnează. Pentru mine muzica nu este o stare ci o acțiune”, spune Enescu, în *Amintiri*³⁸⁴.

Și unde putea să se manifeste cel mai bine ca polifonist dacă nu în muzica de cameră, simfonică și vocal-simfonică. Iată-l, deci, în deceniul al doilea al secolului nostru — deceniu „bântuit” de cele mai aprige furtuni stilistice — și în cele următoare, izolat, neaderând nici la impresionismul debussyist, nici la atonalismul și serialismul schönbergian, și la nici unul din „isme” timpului, înaintând solitar, dar sigur, pe drumul pe care a purces, trudind, sondând și căutând în continuare mijloacele cele mai viabile de a clădi o operă națională, care să dăinuie, o operă ce se adresa nu numai conaționalilor, ci și celorlalți, nu numai contemporanilor, ci și generațiilor următoare.

Iată-l, așadar, compunând *Cvartetul Nr. 1 pentru pian și vioară, violă și violoncel, opus 16* (1919), tăram al unor desfășurări îndrăznețe.

³⁸⁴ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 52.

Mai întâi să obsevăm că, în acest *Cvartet*, Enescu revine la terminologia tradițională italiană, poate și din cauză că cea franceză pe care o practicase anterior nu i se potrivea nici lui și nici genurilor muzicale de care se simțea puternic atras, și care avea o veche tradiție în creația clasicilor și romanticilor germani și austrieci, pe care i-a numit „idolii săi” muzicali.

Apoi, să remarcăm că păstrează încă forma tripartită (*Allegro moderato; Andante mesto; Vivace*), pe care o manevrează cu maleabilitate, dovedind o deplină măiestrie compozițională, un înalt profesionalism și o înaltă știință a conducerii discursului muzical, alături de arta înveșmântărilor melodice, și de un excepțional simț al formei și rafinament coloristic.

Dar sonoritățile cvartetului par nesatisfăcătoare viziunii sale filozofice astfel că, în lucrarea următoare, Enescu abordează din nou orchestra, edificând *Simfonia Nr. 2 (la major) opus 17* (1913), una dintre cele mai ample partituri enesciene, construcție sonoră monolitică, având la bază principiul ciclic, fiind alcătuită din patru părți (I. *Vivace, ma non troppo*; II. *Andante giusto*; III. *Un poco lento, marziale*; IV. *Allegro vivace, marziale*³⁸⁵ orânduite în succesiunea: repede-lent, lent-repede, axul de recurență aflându-se exact la mijlocul partiturii.

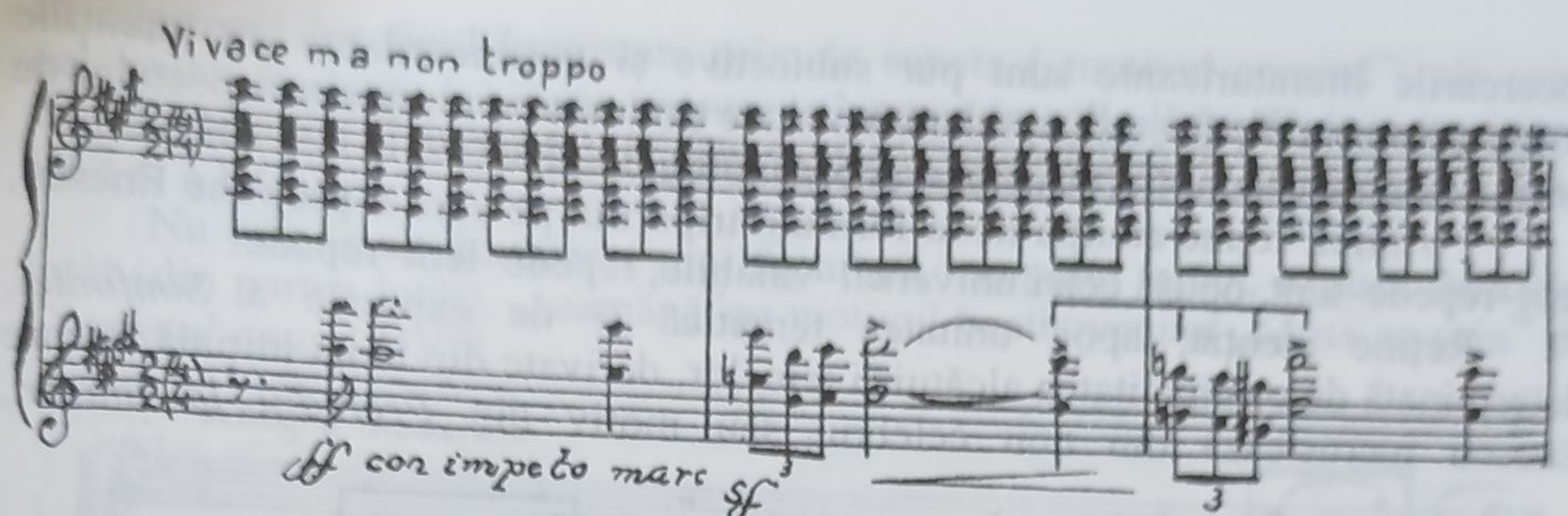
Simfonia a II-a este amplă nu numai ca dimensiune temporală, ci și ca dimensiune sonoră, orchestra pe care o folosește Enescu fiind de tipul celor utilizate de Mahler și R. Strauss. De remarcat prezența, alături de instrumentele tradiționale, a pianului, armoniului, celestei, glockenspiel-ului și a harpei, aceasta din urmă putând fi — după indicațiile compozitorului — „plusieurs ad libitum”, adică „mai multe după dorință”.

Să urmărim însă muzica *Simfoniei*. Dacă am lua în considerație spusele compozitorului („am compus aproape în întregime *Simfonia II* la masa de lucru. A fost foarte greu de realizat și lucrarea nu m-a prea mulțumit”³⁸⁶ și faptele (după prima audiție, compozitorul a retras lucrarea din concert, nemaifiind interpretată decât după moartea sa), atunci s-ar putea crede că *Simfonia Nr. 2* este o lucrare neizbutită și sortită uitării. Dar nu este așa. Mergând pe linia estetică a primei simfonii, în *Simfonia Nr. 2* Enescu realizează un amplu poem muzical „în patru timpi”, fiecare „timp” fiind în corelație directă cu precedentul sau antecedentul.

Am putea spune că, în *Simfonie*, Enescu face un mare pas înainte, integrând în simfonia de tip german și austriac „caracterul românesc” desprins din melodia de inspirație populară. Meditația dramatizată și bogăția de imagini rezultate din ampla prelucrare a melodiilor derivate din tema inițială, în care apar sunetele motivului semnal din *Preludiu la unison*,

³⁸⁵ Vezi: George Enescu. *Simfonia Nr. 2 (la major) op. 17*. Partitura, Editura muzicală, București, 1968.

³⁸⁶ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 99.



determină noua tipologie simfonică enesciană, rezultantă sintetizatoare a marilor tradiții romantice de tip Berlioz, Liszt, Franck și Mahler.

Această nouă tipologie simfonică se relevă și mai distinct în *Simfonia a III-a* — variantă enesciană a simfonismului începutului de secol XX —, de care ne despart: *Piese impromptu pentru pian*, opus 18 (1915–1916), cele *Trei melodii pe versuri de Fernand Gregh*, opus 19 (1915–1916) și *Suita a II-a în do major, pentru orchestră*, opus 20 (1915), aceasta din urmă situându-se în zona celui mai clar și rafinat neoclasicism.

În alcătuirea ei, *Suita* cuprinde: I. *Ouverture*, II. *Sarabande*, III. *Gigue*, IV. *Menuet*, V. *Air* și VI. *Bourré*. Prin urmare, o suită franceză, edificată după logica severă a formelor muzicale clasice, concepută însă și realizată la scara cerințelor și tehnicii moderne, marcată de rafinamentul și vibrația enesciană³⁸⁷.

Dialectician umanist de înaltă clasă, plasat în contextul devenirilor stilistice din al doilea deceniu al secolului nostru, nesatisfăcut pe deplin de *Simfonia a II-a*, dorind parcă să dea o replică hotărâtă adeptilor finalismului simfonic propovăduit de idolul său Wagner³⁸⁸, Enescu creează *Simfonia a III-a în do major*, opus 21 (1919), înălțând unul dintre cele mai impunătoare edificii sonore ale acelor vremi, măreț în sensuri și semnificații, într-o registrație caleidoscopică particulară, subiectivă.

Conflictualitatea și antagonismele epocii (sociale, politice și artistice), transpuse în planul meditației filozofice, își găsesc în *Simfonia a III-a* o deplină reflectare, transvazând și tranșând conflictul de la epic la tragic și din nou la epic, într-o surclasare subiectivă a fenomenelor negative, a modernismelor și a impasului stilistic european, potențând drama simfonică ce se naște din dileme, zbucium, renunțări și speranțe.

Alcătuită din trei părți (*Moderato, un poco maestoso; Vivace, ma non troppo; Lento, ma non troppo*), reunind un ansamblu interpretativ amplu (orchestră mare, pian, orgă și cor mixt), *Simfonia* se înscrie, din punct de vedere stilistic, pe linia romantismului târziu, continuând, în bună măsură, expresia romantică mai ales din părțile lente ale simfoniilor precedente. Ca și în acestea, în *Simfonia a III-a* Enescu nu urmărește ilustrarea vreunui program anume, iar

³⁸⁷ Începând cu *Suita a II-a* pentru orchestră, Enescu oferă în partiturile sale explicații speciale privind modul de tălmăcire a unor semne noi pe care le creează, sau mai puțin folosite.

³⁸⁸ Vezi: Vasile Iliuț, op. cit., vol. I, pag. 12.

încercările literaturizante sunt pur subiective și neconcordante cu intențiile compozitorului³⁸⁹, discuțiile putând fi purtate exclusiv pe marginea aspectelor de ordin semantic, semiotic, structural și organologic.

Astfel, reține atenția noua formulă tripartită pe care o propune Enescu, lent-repede-lent, opusă celei universal-valabile, repede-lent-repede.

Reține atenția, apoi, unitatea tematică și de expresie a *Simfoniei*, determinată de originalitatea alcătuirii temelor, derivate din tema inițială în care Enescu încrustează din nou celebrul său motiv din *Preludiu la unison*,



și de migrația temelor, identice sau modificate dintr-o parte într-alta, conform principiului ciclic, cu tot contrastul antitetic pe care îl aduce secțiunea mediană, concepută ca un scherzo infernal, interpus și opus celor două sfere extreme: prima, expresie a liniștii și bucuriei, și ultima, a împăcării, aceasta fiind sugerată și de intervențiile corului mixt, care cântă conform indicațiilor compozitorului: „pe podium în spatele orchestrei”, fără text, „à bouche ouverte” și „à bouche fermée”, *Simfonia* încheindu-se în nuanțe stinse, lăsând senzația unei depline liniștiri.

Și dacă vrem să stabilim filiații, să ne gândim la cele două capodopere vocal-simfonice ale celor două spiritualități cu care Enescu a venit în contact (germană și franceză): la *Ein deutsches Requiem* de Johannes Brahms și la *Messa da requiem* de Gabriel Fauré... *Simfonia a III-a* se încheie, ca și cele două lucrări amintite, în aceleași sonorități extatice, sugerând deplina liniștire.

În perioada următoare, Enescu își amplifică și își diversifică activitatea de creație, mergând în paralel pe două planuri: primul, cel al compunerii și desăvârșirii operei sale capitale, *Oedip*, și al doilea, cel al realizării unor lucrări în genul muzicii de cameră. Astfel că, până în 1932, anul încheierii procesului definitivării operei *Oedip*, Enescu dă la iveală *Cvartetul de coarde*, opus 22, Nr. 1, *Sonata pentru pian*, opus 2 Nr. 1 și *Sonata a III-a* „în caracter popular românesc”, opus 25, trei partituri de excepție, diferite din punct de vedere al concepției și realizării, toate înscrise în ansamblul preocupărilor compozitorului de emancipare a muzicii românești, de realizare a unei muzici profesioniste de cea mai originală distincție și autenticitate românească.

Iată, de pildă, *Cvartetul de coarde*, opus 22, Nr. 1 (1921). Este alcătuit din patru părți (I. *Allegro moderato*, II. *Andante pensieroso*, III. *Allegretto scherzando, non troppo vivace* și IV. *Allegretto moderato*), toate în formă de sonată, cu teme pregnante, elaborate unitar și tratate conform principiului ciclic,

³⁸⁹ Încă de la prima audiție pariziană (26 februarie 1912) au fost formulate unele păreri programatice ca de pildă: „Un fel de *Divina Comedie* sau *Judecata de apoi* în muzică” (Pierre Lalo, în *Le Temps*); „Triptic pseudodantesco” (Jean Poueigh, în *Comoedia*) ș.a.

în cuprinsul lor fiind încrustate primele sunete („motivul semnal”) ale temei celebrului *Preludiu la unison*, expuse la început în oglindă (primele patru sunete, expuse de violă în partea întâi), apoi în formă directă (părțile următoare, a II-a, a III-a și a IV-a).

Nu este lipsit de interes nici faptul că începutul temei, expusă de vioara întâi (din partea întâi), „seamănă” cu motivul beethovenian „Muss es sein” din *Cvartetul opus 135*!³⁹⁰,

Allegro moderato

ceea ce ne face să credem că Enescu, ca și Brahms, auzea mereu în spatele său pașii gigantului, adevărându-se ceea ce spune în *Amintiri*: „Idolul pe care l-am admirat în primul rând a fost Beethoven”³⁹¹.

Sau *Sonata pentru pian, opus 24, Nr. 1 în fa diez minor* (1924), alcătuită din trei părți (*Allegro molto moderato e grave*, *Presto vivace*, *Andante molto espressivo*), care și ea debutează cu o temă tipic enesciană, ale cărei prime trei sunete pot fi puse în relație directă cu același motiv al *Preludiului la unison*.

Dar mai ales *Sonata a treia, pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”, opus 25* (1926), prima sonată din întreaga literatură universală, căreia i se menționează apartenența la o cultură națională; și aceasta este cea românească.

Este lucrarea în care Enescu realizează marele salt din lumea citatului și a oscilărilor stilistice în cea a deplinei originalități, a realizării „caracterului popular românesc”, gândit ca trăsătură definitorie a spiritualității noastre.

„Nu întrebuițez cuvântul stil — spune Enescu — pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvântul caracter exprimă ceva existent, dat de la început”³⁹², reușind cu o forță generalizatoare extraordinară să surprindă și să redea articulații

³⁹⁰ De altfel, analiza atentă a celor două motive scoate în evidență înrudirea lor:

la Beethoven și la Enescu

³⁹¹ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 69.

³⁹² Academia Română, op. cit., pag. 49.

sonore, într-un triptic instrumental numit „Sonată”, întreaga lume spirituală românească; a dorului și nostalgiei doinelor (partea I, *Moderato malinconico*),

Mod^{to} malinconico

mp *tranz.*

Mod^{to} malinconico

p *mp espr.* *pp*

harm

pp *eguale*

5 5 10 20 20 10 5

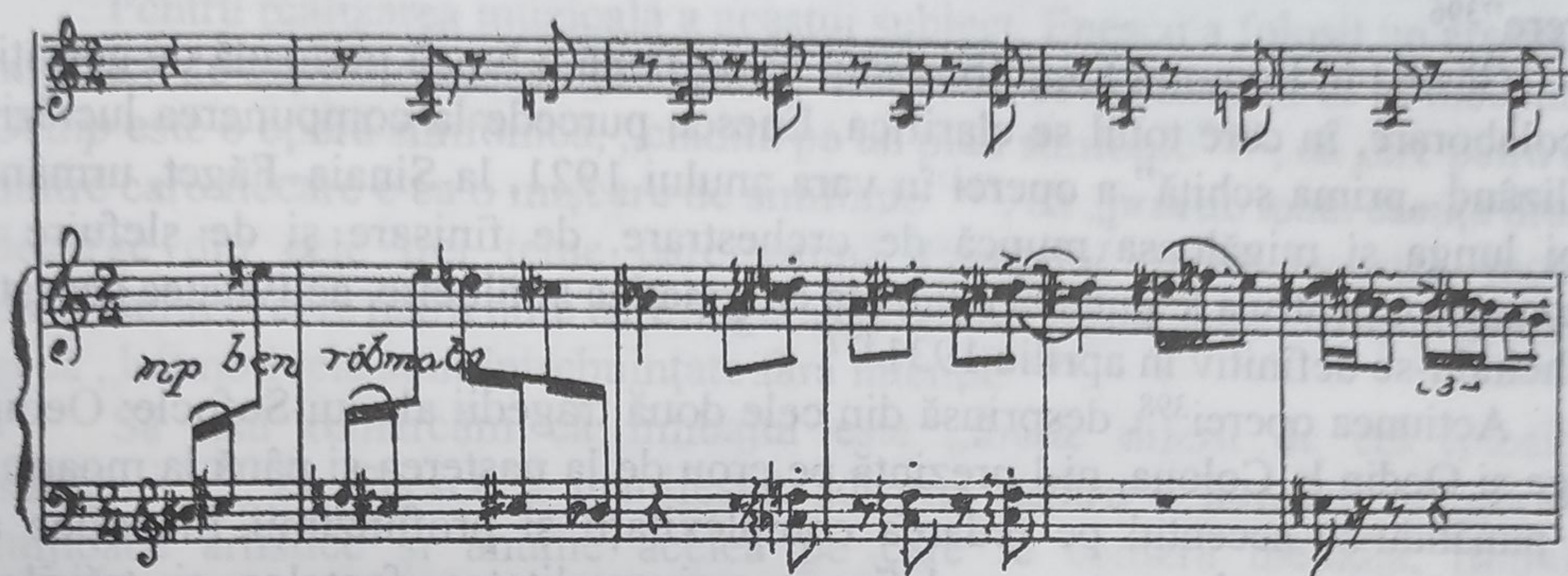
a plaiului și a naturii sale, cu nimbul său fantastic, încărcat de legende și balade (partea a II-a, *Andante sostenuto*),

harm

pp *eguale*

5 5 10 20 20 10 5

a sănătății morale și spirituale, a optimismului, voioșiei și robusteții exprimate prin joc și horă (partea a III-a, *Allegro con brio, ma non troppo mosso*).



Și ce mare bogăție de semne³⁹³, câtă migală în realizarea partiturii, în scopul redării cât mai exacte a tuturor acestor trăsături particulare ce definesc românismul cristalizat în vremuri imemorabile și transmis prin milenii și secole până în zilele noastre!

Structurile specifice în care apar și microintervale de sferturi de ton, într-o notație enesciană — ascendente:

$\sharp = \frac{1}{4}$, $\sharp\sharp = \frac{3}{4}$ de ton; descendente: $\flat = \frac{1}{4}$, $\flat\flat = \frac{3}{4}$ de ton

scările modale arhaice, țesăturile polifonice cu momentele de eterofonie, sunt doar câteva dintre particularitățile Sonatei ce o fac să fie ceea ce pe bună dreptate o considera Arthur Honegger: „o manifestare capitală în repertoriul violonistic din ultimii treizeci de ani”³⁹⁴.

Dar cea mai de seamă realizare a creației lui Enescu din această perioadă este opera *Oedip, opus 23* (terminată în 1931), tragedie lirică în patru acte după Sofocle, pe un libret de Edmond Fleg, „opera vieții mele”, cum o numea compozitorul.

„Nu mi se cuvine mie să declar dacă *Oedip* este sau nu cea mai desăvârșită dintre lucrările mele — relatează Enescu în *Amintiri*. Tot ce pot spune însă este că, dintre toate, îmi este cea mai dragă. În primul rând, pentru că m-a costat luni de muncă și ani de neliniște. Apoi, pentru că am pus în ea tot ce simțeam, ce gândeam, în așa fel încât mă contopeam uneori cu eroul meu”³⁹⁵.

Dornic de a compune muzică de teatru, „sfătuit” și de André Massager în căutarea unui subiect, Enescu are, în anul 1910, revelația lui *Oedip*, asistând la Comedia Franceză la spectacolul *Oedip Rege* de Sofocle, în rolul titular fiind inegalabilul și „incomparabilul” Mounet-Sully, al cărui chip (în timpul

³⁹³ În partitură, Enescu utilizează o semiotică sensibil îmbogățită cu unele semne noi ce-i aparțin. Pentru înțelegerea lor, Enescu consacră o pagină de lămuriri.

³⁹⁴ Honegger Arthur, En lisant les „Souvenirs” de Georges Enesco, în *Le Figaro*, Paris, 1955, 19 martie.

³⁹⁵ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 80.

spectacolului) „de obicei atât de frumos, devenea încetul cu încetul hidos și aproape bestial. Sângele i se scurgea pe obraz și trăsăturile feței se deformau de durere”³⁹⁶.

Găsind în Edmond Fleg libretistul ideal, după o lungă perioadă de gestație și colaborare, în care totul se clarifica, Enescu purcede la compunerea lucrării, realizând „prima schiță” a operei în vara anului 1921, la Sinaia-Făget, urmând apoi lunga și migăloasă muncă de orchestrare, de finisare și de șlefuire a diamantelor pentru a le pune în evidență enigmatică strălucire, activitatea aceasta încheindu-se definitiv în aprilie 1931³⁹⁷.

Acțiunea operei³⁹⁸, desprinsă din cele două tragedii ale lui Sofocle: Oedip Rege și Oedip la Colona, ni-l prezintă pe erou de la nașterea și până la moartea sa, punându-se accentul pe redarea complexității și profunzimii filozofice a temei, pe acele elemente ce definesc universalitatea faptelor și trăirilor personajului principal, Oedip fiind nu un personaj mitologic, „...nu zeu, ci o faptură omenească în carne și oase”³⁹⁹, creatorii străduindu-se să-l prezinte ca pe un sumum de calități umane superioare.

„Lui Oedip — remarcă O. L. Cosma — îi este improprie resemnarea și împăcarea, pacifismul și ezitarea. Pe el îl caracterizează setea copleșitoare după adevăr, dârzenia spirituală, eroismul patetic, dramatismul suferințelor sale ce vibrează cu cele ale poporului pe care îl călăuzește: Oedip nu se lasă intimidat de aureola invincibilității destinului. Se încumetă să-l înfrunte”⁴⁰⁰. Și dacă din această confruntare pare a învinge destinul, adevăratul învingător este Oedip, care prin forța sa morală, prin puritatea și curățenia conștiinței sale se ridică deasupra suferințelor sale fizice, stârnind admirația, devenind astfel „un nume

³⁹⁶ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 81.

³⁹⁷ Vezi impresionanta monografie, *Oedipul enescian* de Octavian Lazăr Cosma, Edituar muzicală, București, 1967, pag. 70-77.

³⁹⁸ În palatul lui Laios și al Jocastei, tebanii s-au strâns în jurul leagănului pruncului venit pe lume, Oedip. I se aduc daruri, dar veselie este tulburată de prezicerea bătrânului Tiresias: „pruncul va fi ucigașul tatălui său și soțul mamei sale”. Înfricoșat, Laios hotărăște uciderea copilului de către un păstor. Dar copilul nu este ucis, ci abandonat. Găsit și crescut de regele Polybos și regina Meropa, Oedip fuge de aceștia, pentru a nu împlini prezicerile destinului. Ajuns la o răscruce de drumuri, se înfruntă cu un bătrân, pe care îl omoară. E Laios, tatăl său, realizându-se astfel prima prezicere.

În fața Tebei, Oedip trezește Sfinxul, care îl întreabă cine este mai puternic ca destinul. „Omul! Omul! Omul! este mai puternic decât destinul”! răspunde Oedip și Sfinxul învins, dispare. Pentru fapta sa, Oedip este aclamat de tebani, încununat cu aur, devenind soțul Jocastei. Astfel se împlinește și cea de-a doua prezicere. Asupra cetății se abata însă ciuma. Molima nu va fi curmată, spune Tiresias, până când nu va fi pedepsit ucigașul lui Laios. Astfel că Oedip, treptat, descoperă adevărul. Este ucigașul tatălui său și soțul mamei sale. Oedip, după ce și-a străpuns ochii, este alungat din cetate, plecând însoțit de fiica sa, Antigona.

Rătăcind prin Atica, în ultimele clipe ale vieții, Oedip își păstrează vederea interioară, învins de destin, dar nevinovat, Oedip moare și trupul „ca acela al unui martir ispășitor, înhumat în pământul Atice, va ocroti cetatea și o va duce către biruință”. (Bernard Gavoty, op. cit., pag. 86).

³⁹⁹ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 87.

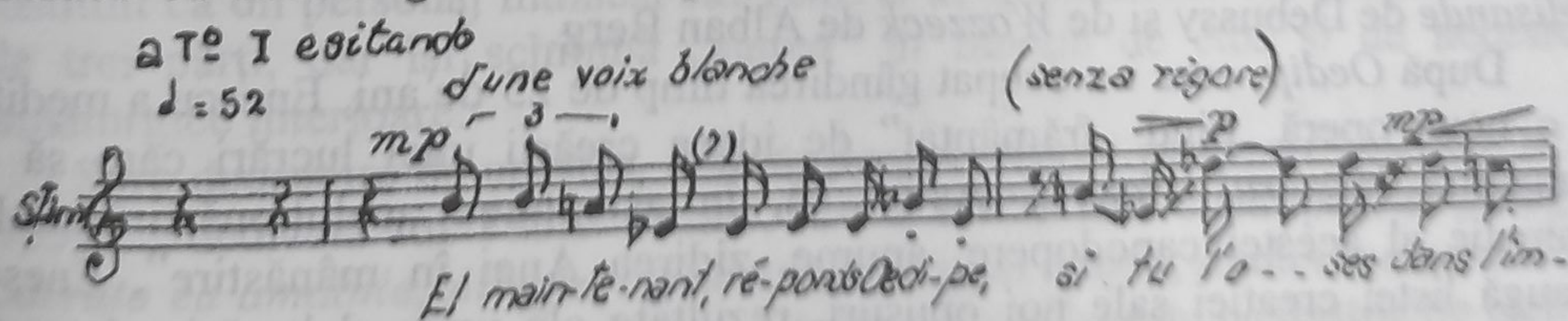
⁴⁰⁰ Octavian Lazăr Cosma, op. cit., pag. 43.

simbolic, întruchipând superioritatea omului, admirabila sa forță morală, în cele mai anxioase, mai tragice clipe ale vieții”⁴⁰¹.

Pentru realizarea muzicală a acestui subiect, Enescu a folosit un arsenal de mijloace de expresie substanțial înnoit. Mai întâi, să remarcăm, de la început, că *Oedip* este o operă simfonică, „clădită pe un plan simfonic”⁴⁰², că „are patru acte dintre care fiecare e ca o mișcare de simfonie”⁴⁰³, că „practic toată esența dramei decurge din cele trei teme care animă *Preludiul*: tema Jocastei, motivul paricidului și cele patru note care sugerează duelul verbal între Oedip și Sfinx”⁴⁰⁴ și că „leitmotivele sunt întrebuințate fără intenție”⁴⁰⁵.

Să mai remarcăm că limbajul este „foarte diferit de cel folosit în simfonii”⁴⁰⁶, că Enescu a manifestat „dispreț pentru o întreagă categorie de mijloace artistice și anume acelea pe care le conferă melodia, ritmul și stabilitatea tonală”⁴⁰⁷, că „nu a ținut seama de vechile moduri grecești”⁴⁰⁸, că „nu s-a ferit de cuceririle muzicii contemporane, anticipând uneori, întrebuințând în pasajele declamate, pe jumătate cântate, pe jumătate vorbite, sfertul de ton care redă de minune unele efecte mai deosebite”⁴⁰⁹, că „orchestrația din *Oedip* nu se poate judeca după un criteriu obișnuit, ... că instrumentele au aici un grai straniu, direct, naiv și grav, lipsit de influența polifoniilor tradiționale”⁴¹⁰, sugerat fiind și de practica instrumentală populară națională, că în acest „limbaj modern” modurile populare românești înrudite cu cele antice grecești și bizantine ocupă un loc important, că în operă polifonia cromatică și eterofonică este predominantă, că vocalitatea operei este „enesciană”, cu numeroase subtilități de expresie notate minuțios de compozitor, neavând nici o legătură cu *Sprechgesang*-ul, nici cu *Sprechstimme* și nici cu declamația din *Pelléas*, că spiritualitatea românească, acel „caracter românesc” transpare esențializat din fiecare pagină, putând fi remarcat cu ușurință de oricare cunoscător al bogăției și particularităților folclorului românesc, descendent din vechi tradiții și practici muzicale ancestrale.

Și ce poate fi mai convingător decât muzica operei și spectacolul ei din care se remarcă în mod deosebit: scena botezului lui Oedip (tabloul I), scena de la răscruce cu monologul lui Oedip (tabloul III), scena Sfinxului (tabloul IV),



⁴⁰¹ Octavian Lazăr Cosma, op. cit., pag. 87.

^{402, 403} Academia Română, op. cit., pag. 50.

⁴⁰⁴ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 89.

⁴⁰⁵ Academia Română, op. cit., pag. 49.

^{406, 407, 408, 409} Bernard Gavoty, op. cit., pag. 90.

⁴¹⁰ Idem, pag. 91.

mf *p* *esitendo*
 mense u-ni-vers, pe-tit par le Des-tin, ré-pands nomme quel'qu'un
rit. *recit quasi parlé sotto voce*
 au nom-me quel'que cho-se, qui sont plus grand que le Des-tin!
Can moto d: 69 *Oedip.*
 l'hom-me! l'hom — me!
 L'homme- est plus fort — que le Des-tin! —

dramatica scenă a automutilării lui Oedip (tabloul V) și scena finală din care se evidențiază, prin expresia sa solemnă, corul bătrânilor atenieni.

Ce este de fapt *Oedip*?

„Opera vieții mele... Ascultați *Oedip* și mă veți înțelege mai bine”, răspunde compozitorul.

„...esența unei mari individualități artistice. *Oedip* este, în felul său, coloana vertebrală a întregii creații enesciene”, răspunde Octavian Lazăr Cosma.

Oedip este marea operă a operelor secolului al XX-lea, apreciem noi, înscrisă în rândul celor trei piscuri semețe ale teatrului liric alături de *Pelléas și Mélisande* de Debussy și de *Wozzeck* de Alban Berg.

După *Oedip*, care i-a ocupat gândirea timp de 25 de ani, Enescu a meditat la o nouă operă, fiind „frământat” de ideea creării unei lucrări care să se numească *Meșterul Manole*. Astfel că, în așteptarea „soluționării nodului dramatic al acestei capodopere, anume, zidirea Anei în mănăstire”, Enescu adaugă listei creației sale noi opusuri, rezultate ale unor elaborări relaxante, conform principiului său: „să te odihnești de muncă prin muncă”.

Și s-a odihnit creând mai întâi trei sonate: două pentru pian⁴¹¹ și una pentru pian și violoncel, toate trei înscrise în sferele neoclasicismului,

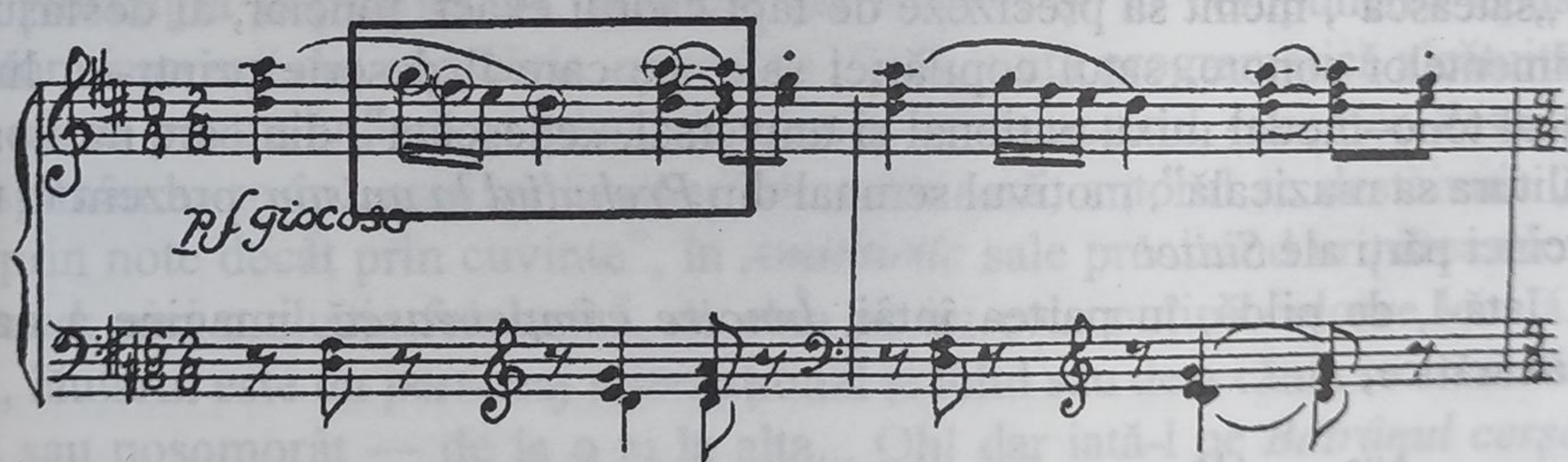
⁴¹¹ „După aparatul complex din *Oedip*, am simțit nevoia să revin la forma simplă a instrumentelor solo”, spunea Enescu în 1931. Vezi: Academia Română, op. cit., pag. 11.

încadrate în arhitecturi tradiționale ce cuprind o muzică de factură tonal-modală, cele două aspecte — național și universal — fiind atât de perfect sudate, încât unitatea lor este indisolubilă.

Cele două sonate pentru pian sunt cuprinse în același număr de opus (24) cu *Sonata nr. 1 în fa diez minor*, și au fost create în ani diferiți: *Sonata nr. 2* în 1937 și *Sonata nr. 3*, între 1933–1935. În ambele, Enescu păstrează arhitectura tripartită, unitatea asigurată de principiul ciclic, de stabilitatea clasică a formelor de sonată, de lied și de rondo, într-o abordare liberă sintetizatoare, cu o deplină maturitate aureolată de izbânzile anterioare.

Așa, de pildă, *Sonata nr. 2* se distinge prin tendința vădită de simplificare și de abordare a discursului muzical de pe poziția modernității, conjugată cu grija manifestată pentru fidelitatea realizării partiturii, concretizată într-un impresionant cod de semne și lămuriri suplimentare.

Sau *Sonata nr. 3* (I. *Vivace con brio*, în formă de sonată, II. *Andantino cantabile*, în formă de lied-sonată, III. *Allegro con spirito* în formă liberă de rondo-sonată), sudată ciclic printr-o temă pură și simplă cu „aspect clasicizant aproape scarlattian... cu caracteristici ce pot fi întâlnite în muzica populară românească”⁴¹², cuprinzând (din nou!) sunetele motivului semnal din *Preludiul la unison*,

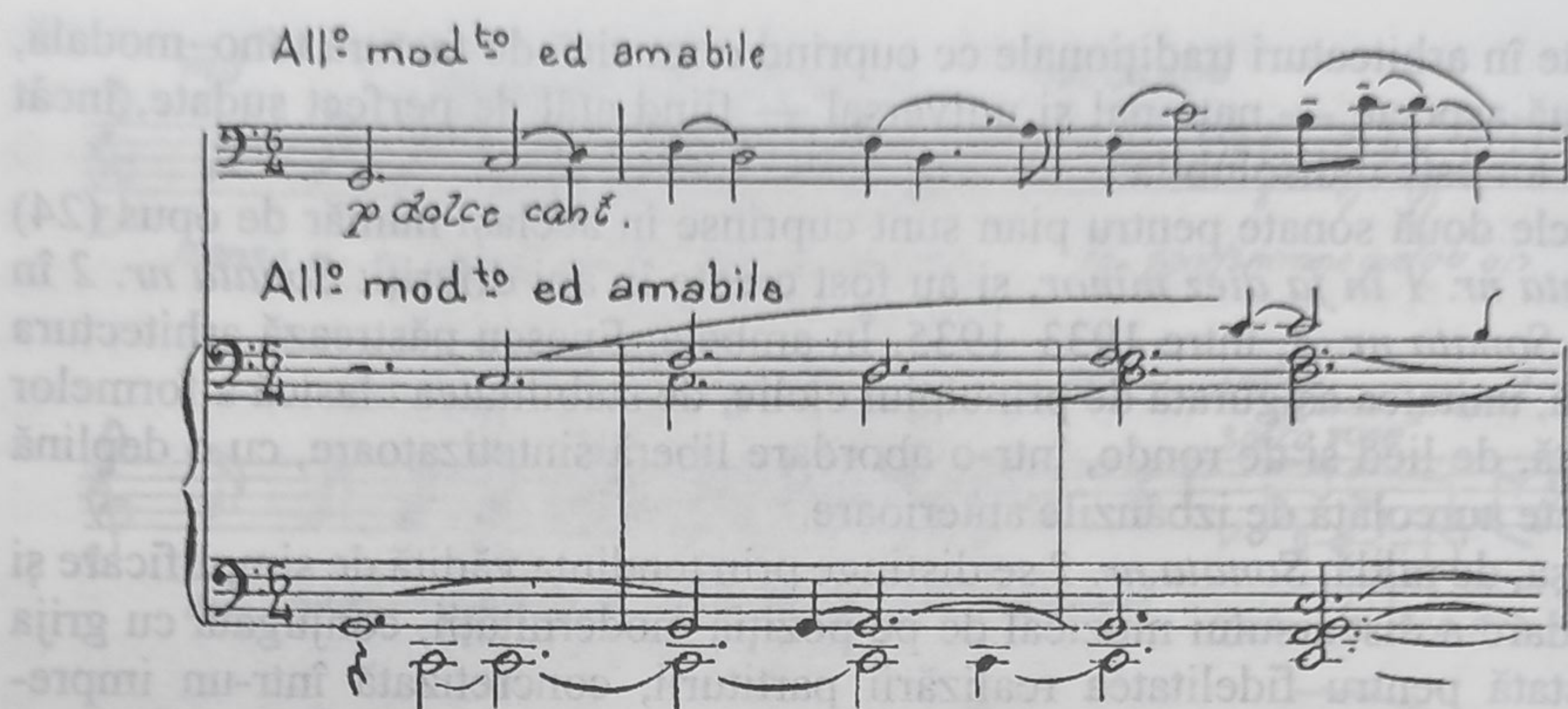


constituit ca un personaj muzical *sui generis* ce-și păstrează fizionomia în toate cele trei părți, dar își schimbă „starea” în funcție de etos și de necesități dramaturgice interioare.

Spre deosebire de acestea, *Sonata pentru pian și violoncel opus 26, nr. 2* (1935)⁴¹³, dedicată lui Pablo Casals, are o arhitectură cvadripartită (*Allegro moderato ed amabile*, *Allegro agitato, non troppo mosso*, *Andantino cantabile, senza lentezza*, *Final à la roumaine. Allegro sciolto*) și este o construcție ciclică (la fel ca și celelalte sonate), alcătuită pe o temă de factură nouă, fiind una dintre puținele teme enesciene cu caracter ascendent, recognoscibilă în toate părțile sonatei.

⁴¹² Ștefan Niculescu, op. cit., pag. 11.

⁴¹³ În acest nr. de op. este inclusă și *Sonata pentru pian și violoncel nr. 1* (1898).



Reține atenția partea a patra, cu precizarea „Final à la roumaine” folosită pentru prima și ultima dată de Enescu, referindu-se, desigur, atât la limbajul muzical, cât și la maniera interpretativă.

După cele trei sonate amintite, Enescu revine la ansamblul orchestral creând *Suita a III-a „Sătească”, opus 27* (1938) fruct al nostalgiei plaiurilor natale și a copilăriei compozitorului cvasisextagenar.

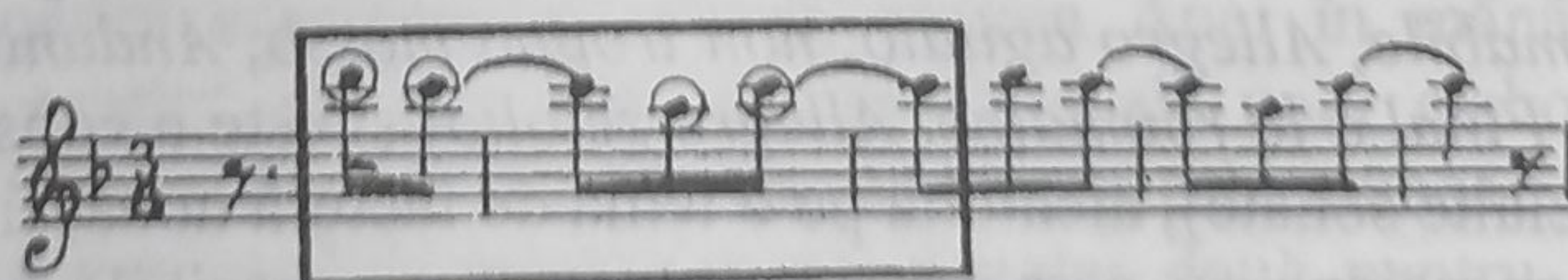
Și în mod paradoxal, Enescu nu repetă nici una din formulele anterioare, nici „în caracter popular românesc”, nici „à la roumaine”, ci creează un termen nou, „sătească”, menit să precizeze de fapt cadrul exact, funciar, al desfășurării evenimentelor sonore, satul copilăriei sale, pe care îl descrie printr-un limbaj muzical tonal-modal mixt, național și universal, „enescian”, din care nu lipsește „iscălitura sa muzicală”, motivul semnal din *Preludiul la unison*, prezent în toate cele cinci părți ale *Suitei*.

Iată-l, de pildă, în partea întâi, *Înnoire câmpenească*, imagine a naturii primăvăratice,

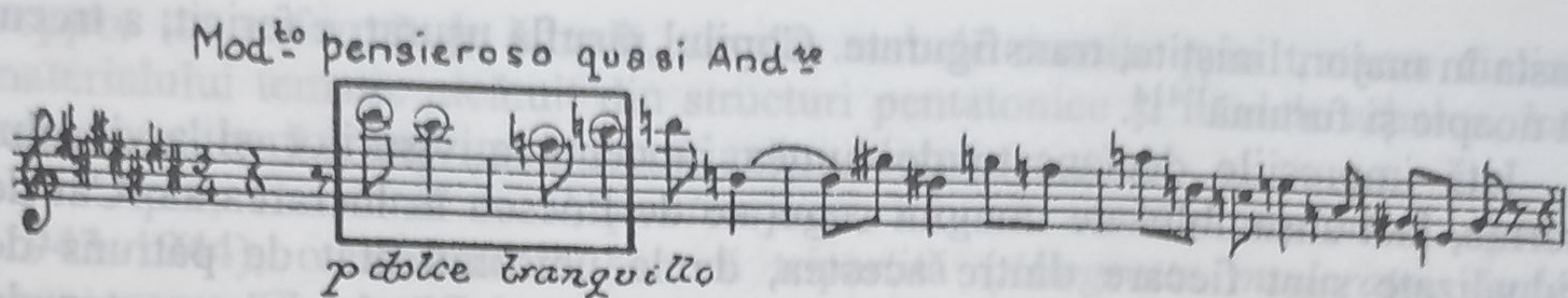


sau în partea a doua, *Copii zburdând în aer liber*, un scherzo capricios,

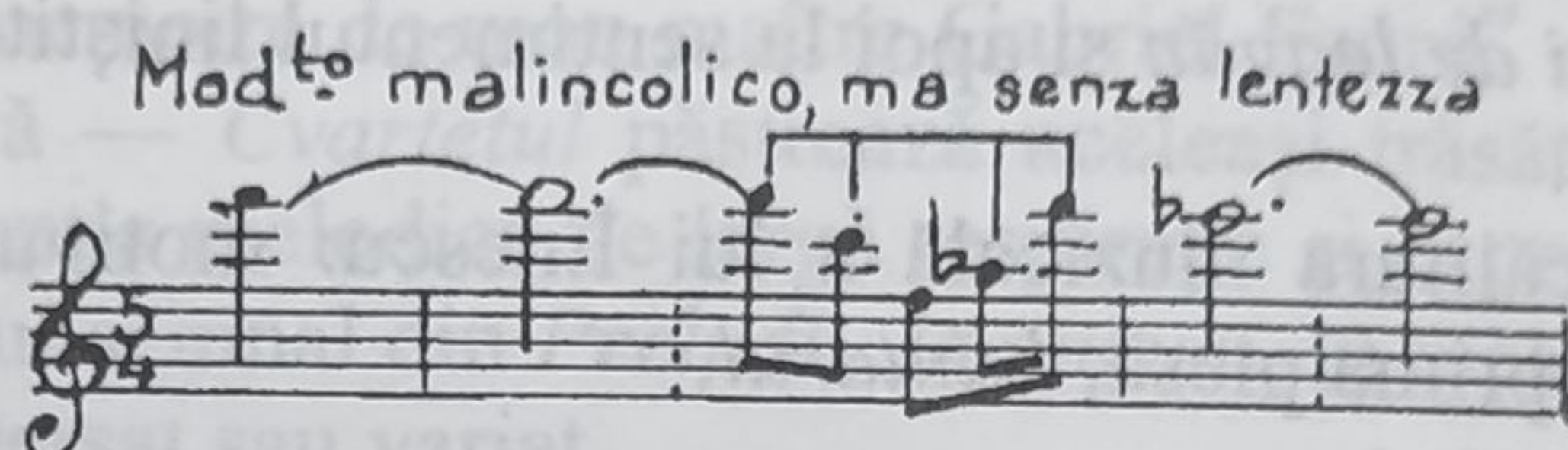
All^o con brio



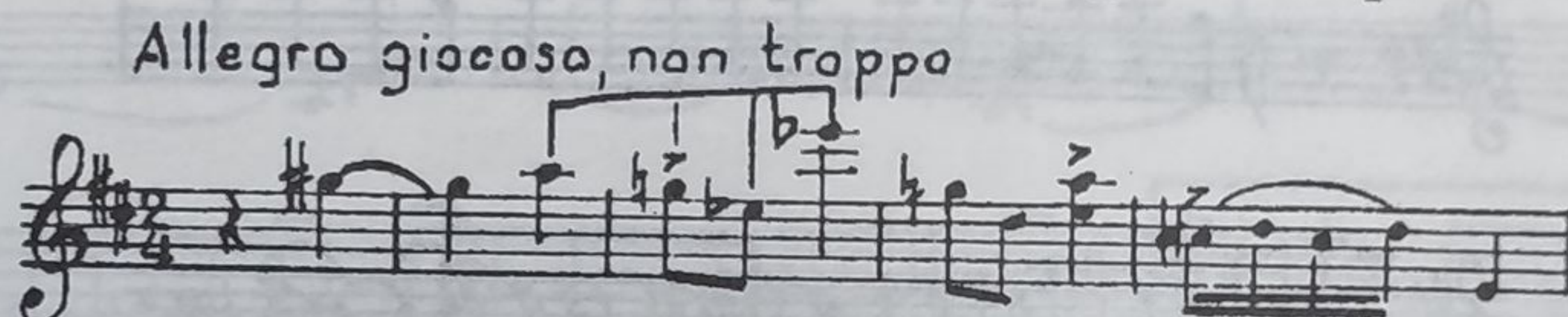
sau în partea a treia, *Veche casă a copilăriei, la apus de soare. Păstor. Păsări călătore și corbi. Clopot de vecernie*, un tablou pictural descriptiv de cea mai autentică vibrație impresionistă,



ca și în partea a patra, *Pârâu sub lună*, dominată de o melodie estatică rezultată din augmentarea intervalelor,



sau în ultima parte, *Dansuri rustice*, un rondo apropiat ca expresie de *Rapsodia I*,



reliefând nu vitalitatea și exuberanța dansurilor românești, ci liniștea și eleganța, moderația și profunzimea lor.

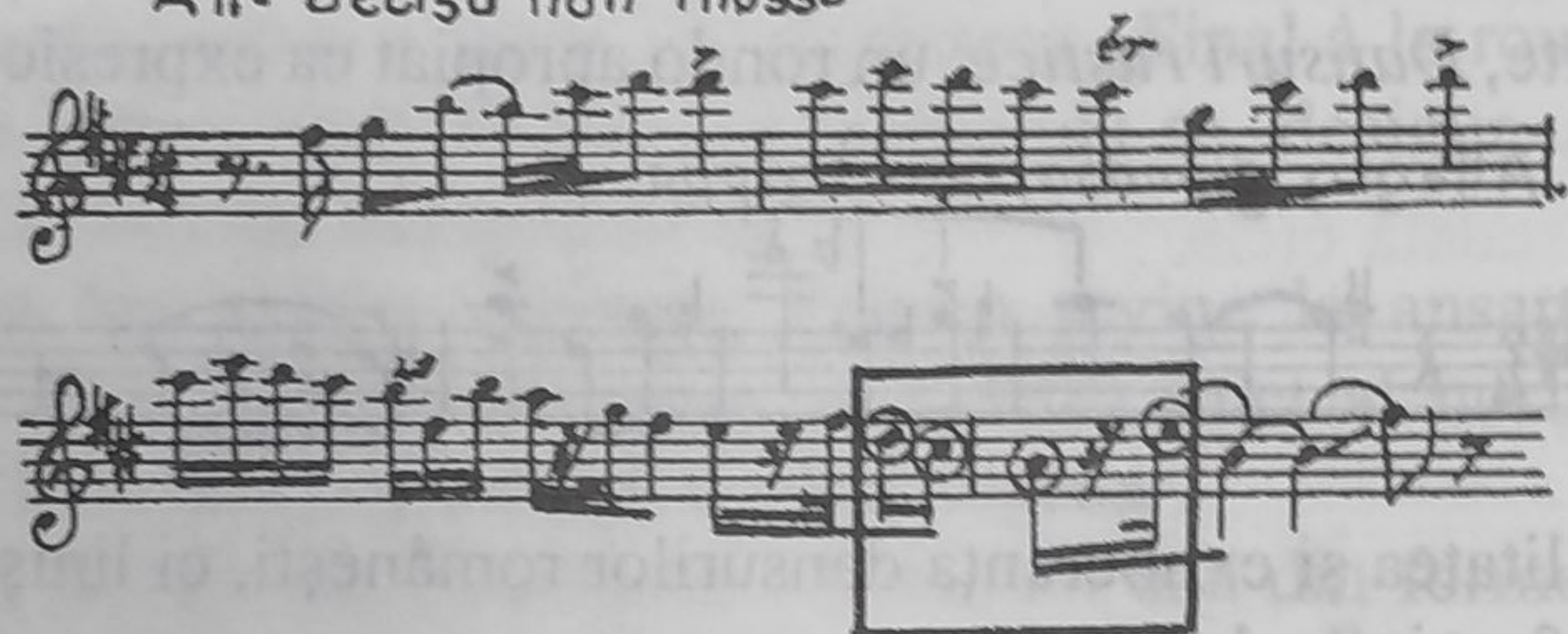
Nostalgia copilăriei l-a stimulat pe Enescu și în compunerea opusului următor, *Impresii din copilărie*, opus 28 (1940), suită programatică alcătuită din mici piese pentru vioară și pian, dominate de caracterul evocator-descriptiv. Transpunându-se în „copilul Enescu” de odinioară, autorul se destăinuie „mai bine prin note decât prin cuvinte”, în *Amintirile* sale precizând următoarele: „... *Lăutarul*: nici o aluzie folclorică, de abia pe ici colo puțină culoare locală. De altfel, lăutarul este un personaj internațional și felul său de a cânta se schimbă — vesel sau posomorât — de la o zi la alta... Oh! dar iată-l pe *Bătrânul cerșetor*. Bietul om îngână: <<Bogdaproste. Cerul să vă miluiască!...>> Pentru a-i vedea chipul, imaginez sonorități aspre, sfâșietoare ca și el... *Pârâiașul din fundul grădinii*: parcă-l văd și acum. Un firicel subțire de apă, care susura și devenea deodată o mică baltă, cu luciul de oglindă... *Pasărea în colivie și cucul din perete*: biata pasăre închisă în colivia ei! Tot atât de mult iubeam și cucul cu mecanismul său liniștit și regulat. Bătea ora șapte, împreună cu bătrâna pendulă; atunci știam că era timpul să acoperim colivia pentru noapte... *Cântec de leagăn*: doica bătrână leagănă pruncul. Pentru a-l adormi, ea-i îngână preziceri în șir: <<Vei fi mare, vei fi tare, vei fi...>>. Înainte de a adormi, copilul vede lucind în fereastră *Clarul de lună* și ascultă țârâitul unui *Greier*. Apoi îl fură somnul. În miez de noapte se deșteaptă și aude *Vântul în horn* care devine în curând *Furtună în noapte*. Ce spaimă! Repede sub plapumă! Băiatul adoarme din nou și, deodată, iată *Răsăritul soarelui*. S-a făcut ziuă! Săgeți de lumină pătrund pretutindeni. Păsările ciripesc. Toate temele muzicale redând lumina și umbrele revin, de data

aceasta în major, liniștite, transfigurate. Copilul răsuflă ușurat, e fericit; a trecut prin noapte și furtună”⁴¹⁴.

Iată impresiile declanșate de lumea inocentă a visurilor și a dorului statornic, iată ansamblul de imagini sugerate de Enescu în lucrarea sa. Cât de individualizate sunt fiecare dintre acestea, de la unisonul atât de pătruns de profunzimea expresiei *Lăutarului* la cântecul dureros al *Bătrânului cerșetor*, de la vraja impresionistă a *Pârâiașului* și descrierea onomatopeică din *Pasărea în colivie* sau cea naturalistă a *Vântului în horn* și a *Furtunii*, la gingășia și candoarea *Cântecului de leagăn* și apoi la sentimentul liniștitor, de bine, produs de *Răsăritul soarelui*.

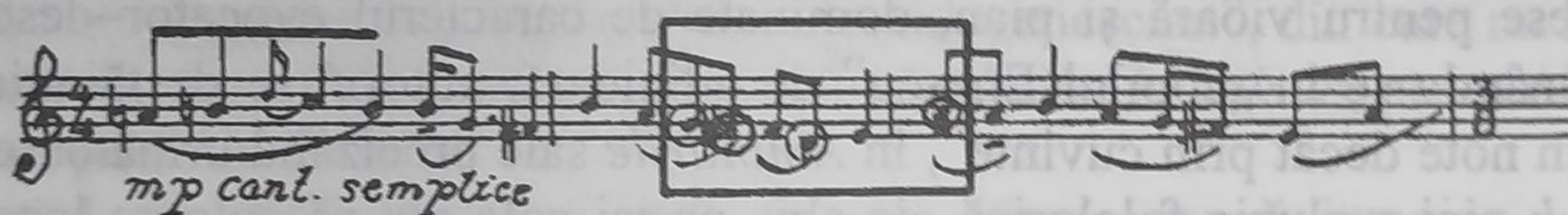
Și din nou, iscălitura muzicală a lui Enescu: motivul din *Preludiul la unison*, observabil în prima piesă, *Lăutarul*,

All^o deciso non mosso



și *Cântec de leagăn*.

Con moto moderato



Toate acestea redacte într-o partitură de mare subtilitate și rafinament ale scriiturii. Căci suita *Impresii din copilărie* este una dintre supremele realizări ale violonisticii contemporane românești și universale.

În ultimii zece ani ai vieții sale, Enescu a compus cu o frenezie impresionantă, caracteristică marilor spirite conștiente de menirea lor. Această perioadă înscrie, în ordine cronologică: *Cvintetul cu pian*, *Cvartetul cu pian nr. 2*, *Uvertura de concert*, *Vox maris*, *Cvartetul de coarde nr. 2* și *Simfonia de cameră*, toate unite printr-o idee crez: „...nu mai doresc decât un singur lucru pe lume: să traduc până în ceasul din urmă ceea ce frământă în mine, să storc până la ultima picătură suc fructului sălbatic pe care anii l-au copt. Atâta vreme cât trăiesc vreau să cânt”⁴¹⁵.

Din acest cânt târziu al lui Enescu s-a născut, mai întâi, *Cvintetul pentru pian*, 2 violine, violă și violoncel, opus 28 (1940), o arhitectură bipartită formată din *Con moto molto moderato*, în formă liberă de sonată și *Vivace ma non*

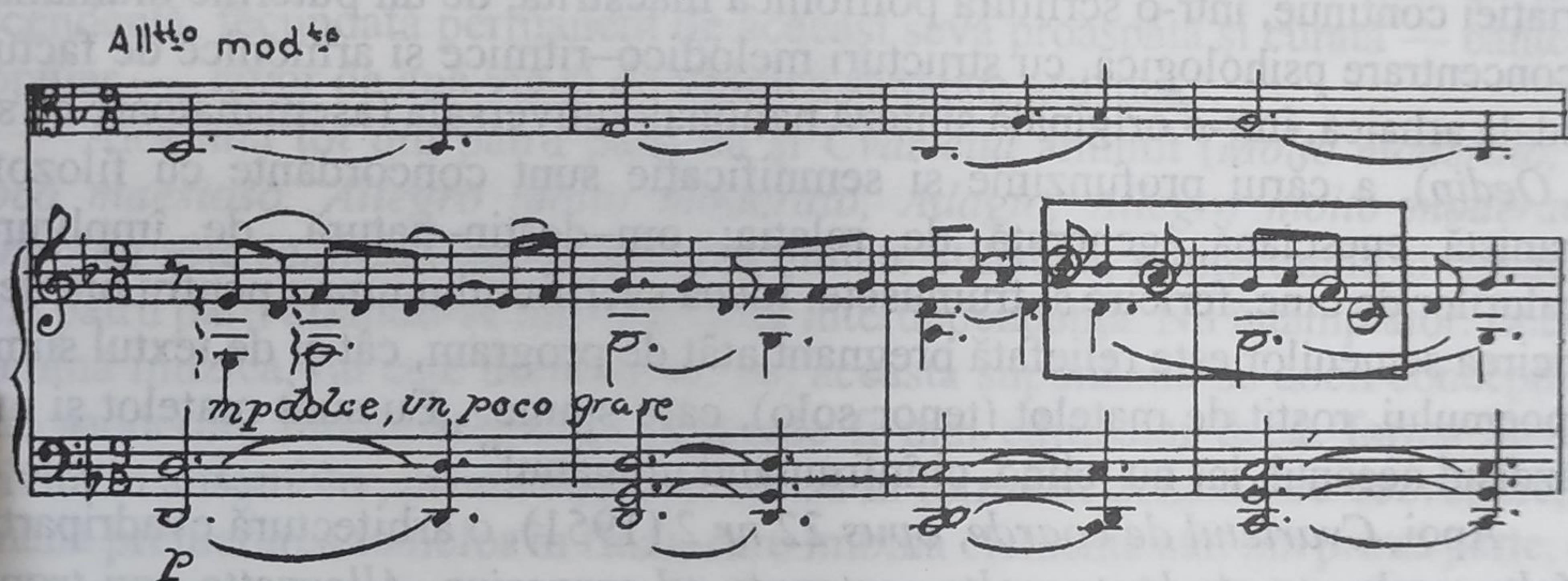
⁴¹⁴ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 24-25.

⁴¹⁵ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 112.

troppo, tot o formă de sonată, amplă, ambele reunite prin tratarea ciclică a materialului tematic alcătuit din structuri pentatonice și modale arhaice, într-o expunere liberă și exprimare enesciană modernă.

Apoi, *Cvartetul nr. 2, pentru pian, vioară, violă și violoncel, opus 30* (1943–1944), o arhitectură sonoră tripartită (*Allegretto moderato, Andante penseroso, Con moto moderato*), marcată de expresia gravă, apăsătoare a primelor două părți ce contrastează cu finalul dinamic și plin de optimism cuceritor.

Scris „à la memoire de mon maître Gabriel Fauré” — după cum notează Enescu pe partitură — *Cvartetul* păstrează aceleași trăsături stilistice sesizate anterior. Reține atenția melodică de largă respirație și expresivitate, cu prezența (și aici!) a motivului semnal din *Preludiu la unison*, în toate cele trei părți expus în stare directă, inversat sau variat,



înveșmântat într-o armonie tonal-modală și pentatonică și tratată polifonic în cel mai inconfundabil stil enescian, rezultat al sintezei dintre național și universal.

Apoi, *Uvertura de concert, pe teme în caracter popular românesc, opus 32* (1948), o lucrare orchestrală amplă, în care compozitorul, departe de țară,

vibrează intens atât de singular și original, și compune în limbajul muzical al plaiurilor carpato-dunărene o complexă arhitectură sonoră a cărei primă temă înscrie (din nou!) motivul semnal din *Preludiu la unison*, de data aceasta ușor modificat în structura sa intonațională, păstrându-i însă fizionomia inițială.

De remarcat „jocul” subtil⁴¹⁶ prin care Enescu mută cele patru sunete ale motivului amintit, din el generând continuu noi și noi structuri melodice, armonice și ritmice, componente ale ansamblului arhitectural.

Apoi, *Vox maris, opus 31* (1950), poem simfonic pentru solist (tenor), cor (soprane, contralte și tenori) și orchestră mare (la care adaugă pianul, harpa și celesta). Un poem la care Enescu a meditat 15 ani; un poem al cărui scenariu a fost întocmit de compozitor⁴¹⁷, o partitură de o complexitate extraordinară, concepută într-o formă de sonată tratată cu multă libertate, după principiul variației continue, într-o scriitură polifonică măestrată, de un puternic dramatism și concentrare psihologică, cu structuri melodico-ritmice și armonice de factură modală arhaică, într-o originală sinteză național-universală (asemănătoare ca stil cu *Oedip*), a cărui profunzime și semnificație sunt concordante cu filozofia umanistă enesciană, generată de relația: om—destin—natură, de împlinirea idealurilor de bine, fericire și frumusețe. Ideea sacrificiului uman pentru binele și fericirea semenilor este reliefată pregnant atât de program, cât și de textul sumar al poemului, rostit de matelot (tenor solo), care spune: „Eu sunt matelot și mor brăzdând oceanul, iar nu jelind, ci înfruntând uraganul”.

Apoi, *Cvartetul de coarde, opus 22 nr.2* (1951), o arhitectură cvadripartită (*Molto moderato, Andante molto sostenuto ed espressivo, Allegretto non troppo mosso, Con moto molto moderato, energico*), cu dualismul său expresiv, determinat de starea și dispoziția sufletească a compozitorului: în primele două părți predominantă fiind meditația nostalgică și reveria romantică, confesivă, într-o rafinată esențializare a specificului autohton, în timp ce în următoarele definitorii sunt ritmul pregnant și vitalitatea populară de sorginte folclorică.

În *Cvartetul nr. 2*, de cea mai vie și pilduitoare inspirație, Enescu atinge acea densitate emoțională și plinătate expresivă extraordinară, la care visează orice creator autentic, dar pe care nu o pot realiza decât spiritele rare. Iar muzica într-o concepție modernă, dată de profilul melodic cu intervale mari, de unitatea

⁴¹⁶ Vezi: George Enescu, *Uvertura de concert, pe teme în caracter popular românesc, opus 32*, partitura. Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din România.

⁴¹⁷ „... mai bine zis l-am trăit, spune Enescu în *Amintiri*. Da, am văzut ceea ce vă voi descrie. Închîpuiți-vă o mare furtunoasă. Un marinar, nemișcat, având ochii pironiți asupra orizontului. Vântul se întetește, crește, se preface în vijelie. O sirenă mugește în depărtare. E alarmă. Se aud strigăte în mijlocul furtunii. Bărcile sunt coborâte pe mare. Marinarul se avântă, apucă vâslele și pornește în direcția de unde au venit sirenele. Cei de pe țărm urmăresc o clipă barca ce saltă pe creste. Deodată dispăre. Apele s-au năpustit asupra firavei ambarcațiuni scufundând-o. Vântul suieră peste talazurile însângerate parcă de lumina amurgului. Marea și-a înghițit prada. Sătulă, își recapătă liniștea. Sosește noaptea. Nu se mai aude nimic decât zgomotul valurilor pe nisip și — departe, foarte departe — cântecul anticelor sirene. O jertfă care a potolit mânia zeilor. Lumina lunii strălucește deasupra mării”... (În: Bernard Gavoty, op. cit., pag. 101).

vibrează intens atât de singular și original, și compune în limbajul muzical al plaiurilor carpato-dunărene o complexă arhitectură sonoră a cărei primă temă înscrisă (din nou!) motivul semnal din *Preludiu la unison*, de data aceasta ușor modificat în structura sa intonațională, păstrându-i însă fizionomia inițială.

De remarcant „jocul” subtil⁴¹⁶ prin care Enescu mută cele patru sunete ale motivului amintit, din el generând continuu noi și noi structuri melodice, armonice și ritmice, componente ale ansamblului arhitectural.

Apoi, *Vox maris, opus 31* (1950), poem simfonic pentru solist (tenor), cor (soprane, contralte și tenori) și orchestră mare (la care adaugă pianul, harpa și celesta). Un poem la care Enescu a meditat 15 ani; un poem al cărui scenariu a fost întocmit de compozitor⁴¹⁷, o partitură de o complexitate extraordinară, concepută într-o formă de sonată tratată cu multă libertate, după principiul variației continue, într-o scriitură polifonică măestrită, de un puternic dramatism și concentrare psihologică, cu structuri melodico-ritmice și armonice de factură modală arhaică, într-o originală sinteză național-universală (asemănătoare ca stil cu *Oedip*), a cărei profunzime și semnificație sunt concordante cu filozofia umanistă enesciană, generată de relația: om—destin—natură, de împlinirea idealurilor de bine, fericire și frumusețe. Ideea sacrificiului uman pentru binele și fericirea semenilor este reliefată pregnant atât de program, cât și de textul sumar al poemului, rostit de matelot (tenor solo), care spune: „Eu sunt matelot și mor brăzdând oceanul, iar nu jelind, ci înfruntând uraganul”.

Apoi, *Cvartetul de coarde, opus 22 nr. 2* (1951), o arhitectură cvadripartită (*Molto moderato, Andante molto sostenuto ed espressivo, Allegretto non troppo mosso, Con moto molto moderato, energico*), cu dualismul său expresiv, determinat de starea și dispoziția sufletească a compozitorului: în primele două părți predominantă fiind meditația nostalgică și reveria romantică, confesivă, într-o rafinată esențializare a specificului autohton, în timp ce în următoarele definitorii sunt ritmul pregnant și vitalitatea populară de sorginte folclorică.

În *Cvartetul nr. 2*, de cea mai vie și pilduitoare inspirație, Enescu atinge acea densitate emoțională și plinătate expresivă extraordinară, la care visează orice creator autentic, dar pe care nu o pot realiza decât spiritele rare. Iar muzica într-o concepție modernă, dată de profilul melodic cu intervale mari, de unitatea

⁴¹⁶ Vezi: George Enescu, *Uvertura de concert, pe teme în caracter popular românesc, opus 32*, partitura. Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din România.

⁴¹⁷ „... mai bine zis l-am trăit, spune Enescu în *Amintiri*. Da, am văzut ceea ce vă voi descrie. Închipuți-vă o mare furtunoasă. Un marinar, nemișcat, având ochii pironiți asupra orizontului. Vântul se întetește, crește, se preface în vijelie. O sireună mugește în depărtare. E alarmă. Se aud strigăte în mijlocul furtunii. Bărcile sunt coborâte pe mare. Marinarul se avântă, apucă vâslele și pornește în direcția de unde au venit sirenele. Cei de pe țărm urmăresc o clipă barca ce saltă pe creste. Deodată dispare. Apele s-au năpustit asupra firavei ambarcațiuni scufundând-o. Vântul suieră peste talazurile însângerate parcă de lumina amurgului. Marea și-a înghițit prada. Sătulă, își recapătă liniștea. Sosește noaptea. Nu se mai aude nimic decât zgomotul valurilor pe nisip și — departe, foarte departe — cântecul anticelor sirene. O jertfă care a potolit mânia zeilor. Lumina lunii strălucește deasupra mării” ... (În: Bernard Gavoty, op. cit., pag. 101).

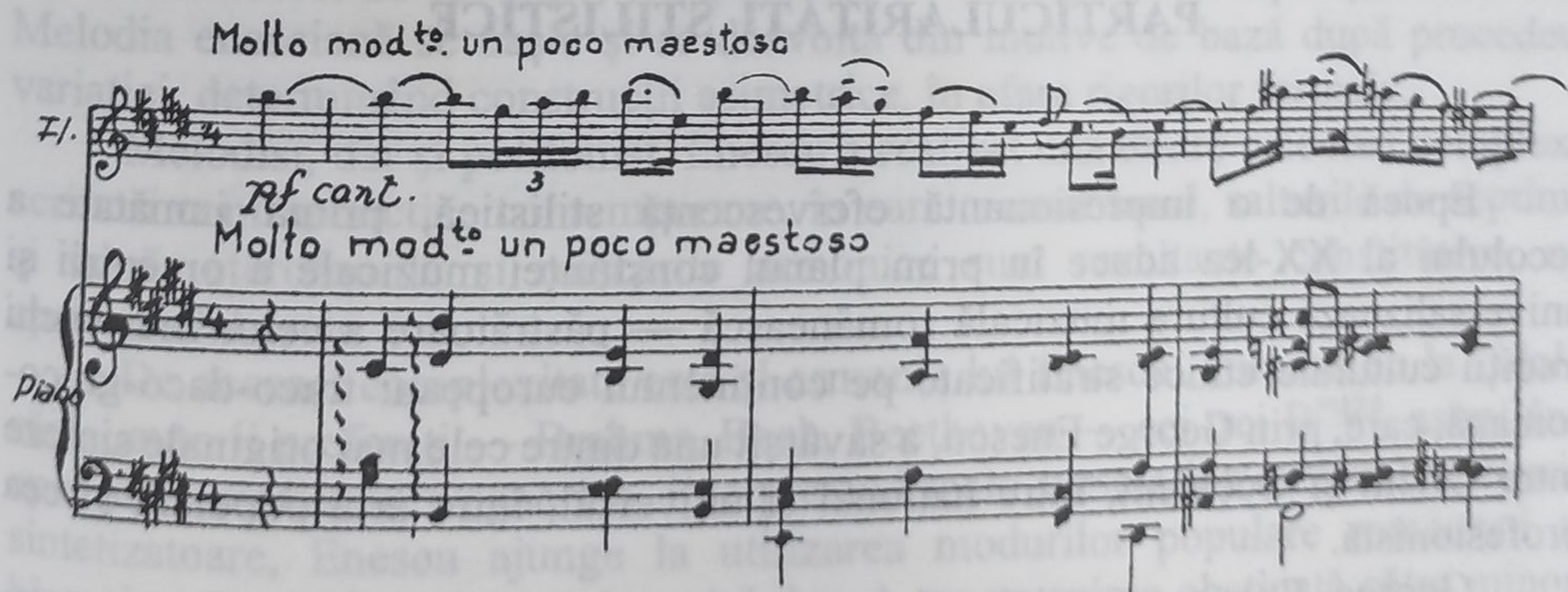
tematică, de conflictualitatea dramaturgică, face ca la fiecare întâlnire cu ea să ți se releve, de fiecare dată mai nouă, mai vie și mai proaspătă, luminată de ideea muzicală generatoare ce răzbate ca o torță lumea spirituală enesciană.

Și, în sfârșit, „cântecul de lebadă” enescian, *Simfonia de cameră, opus 33* (1954) pentru 12 instrumente soliste (flaut, oboi, corn englez, clarinet, fagot, corn, trompetă, vioară, violă, violoncel, contrabas și pian), ultima lucrare terminată de compozitor⁴¹⁸, constituită ca „o mare împlinire, o grandioasă sinteză a tuturor eforturilor înnoitoare desfășurate de George Enescu de-a lungul întregii sale cariere”⁴¹⁹.

Terminată la 28 mai 1954, cu un an înaintea marelui sfârșit, *Simfonia de cameră*, situată în imediata apropiere a *Cvartetului de coarde nr. 2*, continuă meditația filozofică enesciană asupra existenței și a nonexistenței, tranșată de pe poziția creatorului, a cărei linie evolutivă a fost într-o continuă și lentă ascendență, fecundată permanent de aceeași sevă proaspătă și curată — cântecul popular —, izvor de apă vie și de veșnică sănătate artistică.

Alcătuită tot din patru părți ca și *Cvartetul* amintit (*Molto moderato, un poco maestoso, Allegro molto moderato, Adagio, Allegro molto moderato*), *Simfonia* este realizată într-o perfectă unitate stilistică, arhitecturală și tematică, cele patru părți aflându-se într-o strânsă interdependență. Nu întâmplător. Enescu domină muzica, nu este dominat de ea, aceasta supunându-se docil concepțiilor sale moderne, înnoitoare. Căci ce poate fi mai edificator decât forma lucrării privită în ansamblu „prima mișcare, scrisă în formă de sonată fără dezvoltare, își amână prelucrarea temelor în final, care îmbină elemente atât din prima parte, cât și din a doua, aceasta din urmă fiind concepută într-o formă liberă de temă cu variațiuni”⁴²⁰.

Să observăm, de asemeni, tematismul *Simfoniei*, și el într-o perfectă unitate, la baza lucrării aflându-se temele părții întâi, prima, de un vag dar îmbietor parfum al „plaiului mioritic”,



⁴¹⁸ Vezi lista de lucrări la pag. 306.

⁴¹⁹ Ștefan Niculescu, op. cit., pag. 61.

⁴²⁰ Ștefan Niculescu, op. cit., pag. 62.

a doua contemplativă, duioasă și nostalgică,



și tema părții a doua,



constituite ca „principalele nuclee ciclice ale lucrării”⁴²¹, toate celelate celule, teme, melodii complementare, derivând din acestea. Pe baza lor, compozitorul își construiește edificiul sonor esențializând melodii, ritmuri, armonii, polifonii și eterofonii, toate purtând pecetea originalității, a specificului național românesc de cea mai pură stilizare.

Națională și stilizată este și expresia. Narativă-nostalgică și evocatoare în partea întâi, devine sarcastică și grotescă, cu aspecte de scherzo, în partea a doua, trecând apoi într-un „lamento” sfâșietor în partea a treia, pentru ca în final, într-o atmosferă de liniște, să triumfe bucuria. O bucurie tristă totuși, pe măsura vârstei și stării de sănătate și de spirit a compozitorului: un soare arzător în asfințit.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Epocă de o impresionantă efervescență stilistică, prima jumătate a secolului al XX-lea aduce în prim planul conștiinței muzicale a omenirii și universalizează cultura muzicală românească — păstrătoare a celor mai vechi tradiții culturale etnice stratificate pe continentul european: traco-daco-greco-romană, care, prin George Enescu, a săvârșit una dintre cele mai originale sinteze între Orient și Occident, între național și universal, între arta populară și cea profesionistă.

George Enescu, muzicianul complex, „cinci într-unul” (de fapt șase: compozitor, violonist, dirijor, pianist, pedagog și gânditor), „spirit universal, un urmaș spiritual al Renașterii, rătăcit în epoca noastră”⁴²¹, consecvent convingerii

⁴²¹ Ștefan Niculescu, op. cit., pag. 62.

să se afirme că muzica este „un grai” ce pornește din inimă și se adresează inimilor, s-a afirmat — după expresia lui Alfredo Casella — „ca unul dintre cele mai interesante spirite contemporane”, rămânând departe de lumea experimentelor avangardiste, de tendințele dezumanizante, tehnicizante și sterilizante ale muzicii.

Sensibil la furtunile stilistice contemporane, Enescu a reacționat cu luciditate și circumspecție, străduindu-se „a fi el însuși” și, la fel ca ceilalți reprezentanți ai culturilor muzicale naționale, continuatori ai marilor tradiții universale, să grefeze limbajul său, modalitățile sale de exprimare particulare, pe trunchiul viguros la gândirii muzicale clasico-romantice de cea mai aleasă distincție și firească comunicare afectivă. Privită din această perspectivă, creația lui Enescu este modernă și sintetizatoare. Modernă prin acceptarea ideii lărgirii gândirii tonal-modale, prin emanciparea cromatismului, ajungând la utilizarea sfertului și trei-sferturilor de ton, prin încadrarea ritmului liber *rubato* creației profesionale, generând polifoniile eterofonice, nonimitative, cu un număr fluctuant de voci, prin construcțiile arhitecturale mixte rezultate din desfășurările eteromorfe liber improvizatorice și cele clasico-romantice universale, prin originalitatea mijloacelor de expresie, selectate atent din arsenalul național și universal, prin semiotica și rafinamentul scriiturii vizând notarea cât mai exactă și explicarea amănunțită a tuturor subtilităților expresive.

Sintetizatoare, prin modul original de asimilare și de mariere a celor trei mari culturi muzicale: română, austro-germană și franceză într-o muzică modernă de sensibilitate neoromantică, în care originalitatea este în directă relație cu accesibilitatea, a expresiei „caracterului popular românesc” și a celui european generalizat, a structurilor melodice tonal-modale și metro-ritmice românești, cu formele și arhitecturile clasico-romantice universale.

„Romantic și clasic prin instinct”⁴²³, după cum se autodefineste, Enescu este un melodist de excepție, creațiile sale vădind manifest inspirația folclorică. Melodia enesciană se naște și se dezvoltă din motive de bază după procedeul variației, determinând construcții asimetrice, în afara rigorilor formale.

Melodist, dar și polifonist, Enescu a realizat una dintre cele mai complexe scriituri contrapunctice contemporane, în care cromatismul, salturile de septimă și nonă, eterofoniile și mișcările armonice sunt rezultante constitutive, nu aprioric elaborate.

De aceeași complexitate este și armonia lui Enescu. Pornind de la „idolii săi”, „autorii preferați — Brahms, Bach, Beethoven — cei trei B”⁴²⁴, asimilând apoi și cromatismul wagnerian, interpretând toate sursele într-o viziune proprie sintetizatoare, Enescu ajunge la utilizarea modurilor populare românești și bizantine (în mod preferențial modul de *re*), cu revenirea obstinată către minor.

⁴²¹ Antoine Goléa, în: *George Enescu. Omagiu*. Editura Meridiane, București, 1981, pag. 53.

⁴²³ Academia Română, op. cit., pag. 46.

⁴²⁴ Bernard Gavoty, op. cit., pag. 69.

Enescu nu este adeptul înlănțuirilor armonice frumoase; pentru el armonia este „stare” și nu „acțiune”, de aceea la el aceasta este, de cele mai multe ori, rezultanta verticală a simultaneității melodice.

Dar nu numai în creație, ci și în pedagogie și interpretare, arta lui Enescu prezintă particularități, remarcându-se mai ales prin generozitatea de simțire și căldură umană, prin lirismul, sentimentul poetic, perfecțiunea și firescul iinterpretărilor, prin forța de comunicare pe care o stabilea cu ascultătorii săi, „vraja enesciană” fiind inimitabilă. „Pentru mine Enescu va rămâne una dintre adevăratele minuni ale lumii”⁴²⁵ notează Yehudi Menuhin.

Iar pentru noi românii, Enescu este și va rămâne un simbol. Un simbol al spiritualității românești, un ctitor al culturii noastre moderne. Prin el, muzica românească recuperează rămânerea în urmă de secole și „spațiul mioritic” devine cunoscut lumii, intrând în rândul marilor culturi moderne. Căci, așa cum scria Mihail Jora: „Gigantică plămadă a modestiei și geniului artistic, floare sănătoasă, crescută în pajiștea umplută cu aromele câmpiei românești, arta lui George Enescu rămâne alături de arta nemuritorilor Eminescu, Luchian, Brâncuși, Sadoveanu, Arghezi, o esență înaltă în răzoarele bogate ale culturii noastre”⁴²⁶.

„O esență înaltă” ce a determinat înflorirea fără precedent, încă din timpul vieții lui Enescu, a culturii muzicale românești într-o mare varietate de stiluri, ilustrate de personalități ca: Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Mihail Andricu, Constantin Silvestri ș.a.

⁴²⁵ În: George Enescu. *Omagiu cu prilejul aniversării a 100 de ani de la naștere*, Editura Meridiane, 1981.

⁴²⁶ Mihail Jora, *Cuvânt pentru George Enescu*, în: Academia Română, op. cit., pag. 7.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE LUI GEORGE ENESCU ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ A COMPUNERII LOR

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
—	<i>Țara românească</i> , operă pentru vioară și pian	1886
—	<i>Dunărea curge</i> , vals pentru vioară și pian	1888
—	<i>Antigona</i> , cantată (de școală)	1894
—	<i>Baladă în si bemol major</i> , pentru pian	1894
—	<i>Daphné</i> , cantată (de școală)	1894
—	<i>Simfonia I</i> în re minor (de școală)	1895
—	<i>La Vision de Saul</i> , cantată (scenă lirică)	1895
—	<i>Sonata</i> pentru vioară și pian în la minor	1895
—	<i>Cvintet</i> pentru pian și cvartet de coarde	1895
—	<i>Baladă</i> pentru vioară și orchestră	1895
—	<i>Uvertură tragică</i>	1895
—	<i>Simfonia a II-a</i> în fa major (de școală)	1896
—	<i>Simfonia a III-a</i> în fa minor (de școală)	1896
—	<i>Uvertura triumfală</i>	1896
—	<i>Concert</i> pentru vioară și orchestră (p.I și II neterminat)	1896
—	<i>Preludiu</i> , pentru pian	1896
—	<i>Scherzo</i> , pentru pian	1896
—	<i>Suita română</i> , pentru orchestră	1896
—	<i>Fantezia</i> , pentru pian și orchestră	1896
1	<i>Poema Română</i> , suită simfonică	1897
—	<i>Concert</i> pentru pian și orchestră, re minor (partea I)	1897
2	<i>Sonata</i> pentru pian și vioară nr. 1, în re major	1897
3	<i>Suita</i> pentru pian nr. 1, în stil vechi	1897
—	<i>Nocturnă și Saltarelle</i> , pentru violoncel și pian	1897
—	<i>Trio</i> pentru pian, vioară și violoncel, în sol minor	1898
—	<i>Simfonia a IV-a</i> în mi bemol (de școală)	1898
4	<i>Trei melodii</i> , pentru voce și pian (Jules Lemaître și Sully Prudhomme)	1898
—	<i>Trei melodii</i> , pe versuri de Carmen Sylva	1898
5	<i>Variațiuni</i> pentru două pian, pe o temă originală	1898
—	<i>Pastorală fantezie</i> , pentru orchestră mică	1899
6	<i>Sonata</i> pentru pian și vioară nr. 2, în fa minor	1899
—	<i>Trei melodii</i> (pe versuri proprii)	

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
7	<i>Octuor</i> , în do major, pentru instrumente de coarde	1900
—	<i>Andante religioso</i> , pentru două violoncel și orgă	1900
—	<i>Impromptu</i> , pentru pian	1900
8	<i>Simfonia concertantă</i> , pentru violoncel și orchestră	1901
9	— <i>Suita pentru orchestră nr. 1</i>	1903
10	— <i>Suita pentru pian nr. 2</i>	1903
11	<i>Rapsodia Română nr. 1</i> , în la major, pentru orchestră	1901
11	<i>Rapsodia Română nr. 2</i> , în re major, pentru orchestră	1901
—	<i>Intermezzo</i> , pentru instrumente de coarde	1902
12	<i>Intermezzi</i> , pentru instrumente de coarde	1903
—	<i>Cantabile și presto</i> , pentru flaut și pian	1904
—	<i>Allegro de concert</i> , pentru harpă și pian	1904
—	<i>Odă lui Iosif Vulcan</i> , pentru cor și pian (sau orgă) versuri I. U. Soricu	1904
13	<i>Simfonia I în mi bemol major</i>	1905
—	<i>Doina</i> , pentru voce, violă și violoncel (versuri populare, V. Alecsandri)	1905
14	<i>Dixtuor</i> , pentru instrumente de suflat	1906
—	<i>Legendă</i> , pentru trompetă și pian	1906
—	<i>Reverie</i> , pentru cor și pian (M. Eminescu)	1906
15	<i>Șapte cântece</i> , pe versuri de Clément Marot, pentru voce și pian	1908
16	<i>Cvartet pentru pian, vioară, violă și violoncel nr. 1</i>	1909
—	<i>Scherzino</i> , pentru vioară, violă, violoncel, contrabas și pian	1909
17	<i>Simfonia a II-a</i> , în la major	1914
18	<i>Pièces impromptues. Suita pentru pian nr. 3</i>	1916 *
19	<i>Trei melodii</i> , pentru voce și pian (Fernand Gregh)	1916
—	<i>Strigoii</i> , oratoriu, pentru soprană, tenor, bariton, recitator și orchestră (versuri de M. Eminescu), reconstituit de Cornel Țăranu	1916
20	— <i>Suita pentru orchestră nr. 2</i>	1915
—	<i>Trio în la minor</i> , pentru pian, vioară și violoncel, reconstituit de Hilda Jerea, în 1967	1916
21	<i>Simfonia a III-a</i> în do major	1916
22	<i>Două cvartete de coarde:</i>	
—	— <i>Nr. 1 Cvartet de coarde în mi bemol major</i>	1920
—	— <i>Nr. 2 Cvartet de coarde în sol major</i>	1951
—	— <i>Omagiu lui Gabriel Fauré</i> , pentru pian	1922
23	<i>Oedip</i> , tragedie lirică în patru acte și șase tablouri pe un libret de Edmond Fleg	1932
24	<i>Trei sonete pentru pian:</i>	
—	— <i>Sonata pentru pian nr. 1 în fa diez minor</i>	1924
—	— <i>Sonata pentru pian nr. 2 în mi bemol minor</i>	1931
—	— <i>Sonata pentru pian nr. 3 în re major</i>	1935

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
25	<i>Sonata pentru pian și vioară nr. 3, în caracter popular românesc, în la minor</i>	1926
26	<i>Două sonate pentru pian și violoncel:</i>	
—	— <i>Sonata pentru pian și violoncel nr. 1 în fa minor</i>	1898
—	— <i>Sonata pentru pian și violoncel nr. 2 în do major</i>	1935
—	<i>Simfonia a IV-a în mi minor (reconstituită de Pascal Bentoiu)</i>	1934
—	<i>Vocea naturii, poem simfonic (neterminat)</i>	1935
27	— <i>Suita a III-a (Sătească), pentru orchestră</i>	1938
28	— <i>Impresii din copilărie, suită pentru vioară și pian</i>	1940
29	<i>Cvintet pentru pian, două viori, violă și violoncel</i>	1940
—	<i>Simfonia a V-a în re major, pentru tenor, cor de femei și orchestră (text M. Eminescu, Mai am un singur dor), lucrare refăcută de Pascal Bentoiu</i>	1941
30	<i>Cvartet nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel, în re minor</i>	1944
31	<i>Vox maris (Glasul mării), poem simfonic</i>	1951
32	<i>Uvertura de concert, pe teme în caracter popular românesc</i>	1948
—	<i>Capriciu românesc, pentru vioară și orchestră reconstituit de Cornel Țăranu</i>	1950
33	<i>Simfonia de cameră, pentru 12 instrumente solo</i>	1954

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Bentoiu, Pascal: *Capodopere enesciene*, Editura muzicală, București 1984
- Academia Română: *George Enescu*, Editura muzicală, București, 1964
- Brâncuși, Petre: *Muzica românească și marile ei primeniri*. Editura muzicală, București, 1978-1979.
- Ciomac, Emanuel: *George Enescu*, Editura muzicală, București, 1958.
- Cîmpeanu, Pavel: *Jurjac. Enescu copil*. București, 1961.
- Cosma L. Octavian: *Hronicul muzicii românești*. Editura muzicală, București, 19
- Cosma L. Octavian: *Oedipul enescian*. Editura muzicală, București, 1967.
- Cosma, Viorel: *Două milenii de muzică pe pământul României*, Editura Ion Creangă, București, 1977.
- Cosma, Viorel: *Enescu azi. Premize la redimensionarea personalității și operei*. Editura Facla, Timișoara, 1981.
- Crăciun, V.: *Efigia literară a lui George Enescu*. Botoșani, 1970.
- Drăghici, Romeo: *George Enescu, muzicianul patriot*. Editura muzicală, București, 1955.
- Firca, Gheorghe: *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura muzicală, București, 1988
- Gavoty Bernard: *Amintirile lui George Enescu*. Editura muzicală, București, 1982.
- Goléa, Antoine: *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, 1954.
- Ghircoiașu, Romeo: *Studii enesciene*, Editura muzicală, 1981.
- Manoliu, George: *George Enescu, poet și gânditor al viorii*, Editura muzicală, București, 1986.
- Menuhin, Yehudi: *Călătorie neterminată*, Editura muzicală, București, 1980.
- Niculescu, Ștefan: *Reflecții despre muzică*. Editura muzicală, București, 1980.
- Sava, Iosif: *Amintirile muzicienilor români*, Editura muzicală, București, 1982.
- Sbârcea, George: *Povestea vieții lui George Enescu*, Editura muzicală, București, 1982.
- Varga, Ovidiu: *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*, Editura muzicală, București, 1981.
- x x x: *Centenarul George Enescu 1881-1981*, Editura muzicală, București, 1981.
- Țăranu, Cornel: *Georges Enesco dans la conscience du présent*. Bucarest, Editura Științifică și enciclopedică, 1981.

7. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ FINLANDEZĂ

Finlanda — țara de la miez de noapte, cu văzduhul său luminat de nopți albe și aureole boreale —, Finlanda — țara celor o mie de lacuri — a rămas multă vreme necunoscută în lumea cultural-artistică, iar muzica sa profesionistă, datorită condițiilor social-istorice, este de dată recentă, mai exact, din ultimele decenii ale secolului trecut, când câțiva compozitori naționali: Axel Ingelius (1822–1868), Martin Wegelius (1846–1906) și Robert Kajanus (1856–1933) încearcă să afirme spiritul național finlandez împotriva romantismului european atotstăpânitor.

Două surse au fost hotărâtoare în catalizarea alcătuirii sale: pe de o parte, impresionantul folclor cristalizat în vestitele *creații finice* adunate și orchestrate magistral de Elias Lönnrot în celebra epopee națională *Kalevala* (1835), pe de altă parte, activitatea unor proeminente personalități angajate în lupta pentru fundamentarea culturii naționale și ridicarea ei la nivelul celor mai înalte exigențe ale artei contemporane.

Ca pretutindeni în țările Europei, și în Finlanda primei jumătăți a secolului nostru se desfășoară un amplu proces de trezire a conștiințelor naționale, arta și literatura propunându-și să evidențieze coordonatele sufletești, spiritualitatea, demnitatea, sensibilitatea, dar și tenacitatea unui popor ce, printr-un înalt efort de voință, a reușit să transforme o geografie somptuoasă, dar ingrată și capricioasă, într-un impresionant leagăn de civilizație modernă.

Și dacă scrisul contemporan finlandez se mândrește cu Frans Emil Sillampää, încununat cu premiul Nobel, cu Eino Leino și cu poete ca Helvi Hämäläinen, muzica, în schimb, nu a cunoscut nici în trecut și nici în prezent decât un singur nume de compozitor capabil să plaseze cântul țării sale pe orbita marilor împliniri europene, să răspundă exigențelor esteticii muzicale contemporane și să rămână: Jean Sibelius, primul muzician finlandez care prin arta sa, turnată în forme cizelate, aduce în contextul universal din prima jumătate a secolului al XX-lea, tulburătoarele sale cânturi septentrionale, deduse dintr-o priveliște de incantație hieratică, elementară.

JEAN SIBELIUS (1865–1957)

„Cât patos în epoca noastră! Cuvintele sunt neputincioase spre a-l exprima în întregime. Numai muzica poate să-l oglindească nealterat și să-l facă înțeles și de alții”.

JEAN SIBELIUS

Un caz izolat și particular al istoriei muzicii secolului al XX-lea poate fi considerat Jean Sibelius⁴²⁷, „omul cel mai mare al țării sale”, după cum îl caracteriza în 1957 Urho Kekkonen, președintele Finlandei⁴²⁸, muzicianul cel mai desăvârșit și mai iubit al națiunii suomi, și el — ca și ceilalți componenți ai galeriei reprezentanților culturilor muzicale folclorice — este puternic individualizat stilistic și temperamental, ceatorul unei opere impresionante în semnificații, măreție și frumusețe. Dar, spre deosebire de ceilalți, Sibelius nu s-a apropiat de folclor.

Particularitatea cea mai caracteristică a stilului său o constituie tocmai absența totală a folclorului din creația sa: „Niciodată n-am cules cântece populare — spune Sibelius. N-am avut nevoie de asta, deoarece, citind *Kalevala*, aud mereu muzică. Astfel compun. Compun fericit, pentru că sufletul finlandez e bogat, și doresc să împărtășesc tuturor din această bogăție”⁴²⁹. Deci, *Kalevala* este pentru el cartea de început și de sfârșit, creațiile sale — erupții ale unui

⁴²⁷ Jean Sibelius (Johan Julius Christian Sibelius) s-a născut la 8 decembrie 1865 la Hämeenlinna, fiul Mariei Charlota și al lui Christian Gustav Sibelius, de profesie medic militar. Atras de muzică încă din copilărie, Sibelius începe să studieze vioara cântând în trioul casei împreună cu sora și fratele său. În 1885, după terminarea liceului, Sibelius se înscrie la Conservatorul din Helsinki, unde studiază vioara și compoziția cu Martin Wegelius. Este apreciat de Ferruccio Busoni și, cu o bursă primită din partea guvernului, în 1889 pleacă la Berlin la perfecționare. Aici studiază cu Beker. Apoi la Viena, din 1890, cu Goldmark. Cunoaște *Kalevala* în 1890 și se dedică transpunerii ei muzicale. Reîntors în țară, în 1897 guvernul finlandez îi acordă o bursă, punându-l la adăpostul grijilor materiale. Cu o frenezie extraordinară, Sibelius compune melodii, coruri, piese pentru pian, muzică instrumentală și de cameră, poeme simfonice, simfonii etc., până în anul 1929 când, fără nici o explicație, încetează să mai compună. A murit la 20 septembrie 1957 la Helsinki, fiind înmormântat la vila sa Ainola din Järvenpää.

⁴²⁸ George Sbârcea, Jean Sibelius. Editura muzicală, București, 1965, pag. 256.

⁴²⁹ George Sbârcea, op. cit., pag. 256.

temperament romantic incandescent — aflându-și rădăcinile în marea epopee populară națională finlandeză.

Și într-adevăr, Sibelius a compus fericit, la adăpostul lipsurilor materiale, fiind singurul muzician din galeria reprezentanților culturilor muzicale naționale ale secolului nostru, căruia palamentul finlandez, recunoscându-i menirea și locul în viața spirituală a țării, i-a acordat în 1897 o pensie permanentă, până la sfârșitul vieții.

Această condiție socială i-a permis lui Sibelius să-și concentreze eforturile și talentul exclusiv asupra creației, realizând o operă densă, bogată și numeroasă în lucrări, foarte omogenă din punct de vedere stilistic, de cea mai autentică factură romantică, modernă și inovatoare. Căci, iată cum se autodefinește Sibelius: „Sunt romantic, pentru că închid în inima mea toate aspectele și manifestările naturii, pe care le exprim în muzica mea. Sunt modern, pentru că în programul meu evoluția mijloacelor artistice ocupă un loc foarte important. Sunt inovator, deoarece eu singur mi-am ales drumul ce-l străbat și mijloacele mele de expresie sunt individuale. Sunt în același timp și conservator, pentru că mă simt atașat de obiectivul esențial al muzicii, frumosul”⁴³⁰.

CREAȚIA

Romantic, modern și inovator, Sibelius este autorul unei creații numeroase ce însumează 116 lucrări cu număr de opus și 68 de lucrări fără număr de opus, ce cuprind toate genurile muzicale, promovând cu predilecție liedul și corul, compoziția instrumentală și de cameră, muzica simfonică cu și fără program, muzica vocal-sinfonică și mai puțin opera, pe care a încercat-o o singură dată în tinerețe.

În evoluția sa Sibelius urmează un drum continuu și constant ascendent, fără „surprize” stilistice, muzica sa fiind marcată de sobrietatea septentrională, la care se adaugă o oarecare poezie caracteristică, ușor elegiacă și sentimentală, izvorâtă din frumusețea și înțelepciunea cânturilor *Kalevalei*. Tocmai acestea, poate, l-au determinat pe Sibelius să abordeze creația cu text și cu program, încercând, de fapt, să realizeze în modalități proprii muzicalizarea vorbirii literare și populare finlandeze, făcându-și din acestea un crez, afirmând că muzica singură „e ca o soție care tânjește neîncetat după soțul ei, spre a se simți întreagă, ori soțul muzicii e poezia (...). Cred — continuă Sibelius — că muzica singură, vreau să spun muzica pură, nu e capabilă să satisfacă pe deplin prin ea însăși...”⁴³¹.

⁴³⁰ George Sbârcea, op. cit., pag 137-138.

⁴³¹ George Sbârcea, op. cit., pag. 97.

Așa se explică de ce majoritatea lucrărilor sale sunt lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice și programatice, numărul celor de „muzică singură”, după expresia compozitorului, fiind relativ mic.

Creația vocală și vocal-simfonică

Sibelius este un mare creator de lieduri și, ca toți marii creatori de lieduri, el este un izvor de melodie, un fin observator și tălmăcitor al sensurilor ascunse ale poemelor în versuri abordate. În general, în liedurile sale predomină trăirea romantică redată în forme tradiționale de lied, în care urmărește reliefarea emoției, a sensului adânc al textului cântat.

Scrise în limba suedeză, finlandeză și germană, pe versuri de J. L. Runeberg, K. A. Tavaststjerna, V. Rydberg, E. Josephson, Z. Topelius, G. Fröding, B. Gipenberg și din *Kalevala*, cele circa 150 de lieduri de Sibelius, gupate în șaisprezece opusuri, relevă o mare varietate tematică, vorbind despre natură și despre flori (*Trandafirii negri*, din opus 36; *Anemona* și *Cei doi trandafiri*, din opus 88), despre anotimpuri și zile (*Seara*, din opus 17; *Dimineața* și *Noapte de vară*, din opus 90), despre bucurie și dragoste (*Visul*, din opus 13, *Primul sărut*, din opus 37, *La revedere*, din opus 72, *Dor*, din opus 86), despre prietenie și umor (*Păsărarul*, din opus 90) etc., într-o expresie lirică nordică, specifică temperamentului finlandez, atât de caracteristică cântăreților populari denumiți *runolaulara*.

Aceeași expresie o găsim și în corurile sale, realizate într-o mare varietate de forme, unele fiind scrise *a capella*, altele cu acompaniament de pian sau orchestră (*Cântec despre Lemminkäinen*, op. 31), în majoritatea lor însă cu texte finlandeze, vădind aceeași preocupare a compozitorului de a transpune în muzică poezia și simțirea națională. La acestea se adugă lucrările vocal-simfonice ample, de tipul baladei (*Soția luntrașului*, opus 33, *Regina captivă*, opus 48) și cantatei (*Patria noastră*, opus 92, *Cântecul pământului*, opus 93, *Imnul pământului*, opus 96), toate de o valoare artistică incontestabilă, într-o realizare măiestrită, conformă cu stilul și maniera de compoziție a lui Sibelius.

Creația instrumentală și de cameră

Lui Sibelius, pianul nu i-a fost confident și tălmăcitor al trăirilor sale intime și discrete, compozitorul mărturisind că „nu ia- plăcut deloc”, considerându-l „un instrument ingrat. Am scris pentru pian numai în clipe de răgaz. De fapt, pianul nu m-a interesat niciodată, nu sunt pianist”, declara el⁴³².

⁴³² Ernst Tanzberger, *Jean Sibelius*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1962, pag. 244-245.

Cu toate acestea, „în clipele de răgaz”, Sibelius a compus pentru pian o sută de miniaturi, în majoritatea lor programatice, o sonată și trei sonatine, grupate în 17 opusuri, primul fiind cele *Șase Impromptu-uri*, opus 5 (1893) și ultimul, cele *Cinci schițe*, opus 114 (1929). Între acestea se intercalează celelalte opusuri formate din câte 5, 6, 8 și 10 piese, miniaturi lirice, un fel de *Lyrische Stücke* în maniera lui Grieg (*Romanță, Capriciu, Nocturnă, Idilă, Barcarolă, Seara, Serenada, Studii, Humoresca, Elegiaco, Dans, Novelletta, Schiță, Cuplet, Scenă romantică* etc.), unele fiind cicluri unitare prin tematică și mod de realizare ca, de pildă, cele trei piese reunite sub titlul *Kyllikki*, opus 41 (1904), inspirate din *Kalevala*, altele, piese de sine stătătoare reunite sub același număr de opus ca, de pildă, cele *Zece piese pentru pian*, opus 24 (1903) sau cele zece *Pensées lyriques pentru pian*, opus 40 (1914), cele *Treisprezece piese pentru pian*, opus 76 (1914), cele *Șase bagatele pentru pian*, opus 97 (1920), cele *Cinci impresii pentru pian*, opus 103 (1924).

Și, cu toate că a realizat un număr mare de lucrări, Sibelius nu poate fi considerat creatorul unui nou stil pianistic. El este tributar în acest domeniu lui Chopin, Schumann, Ceaikovski și Grieg, dar, ca și în celelalte lucrări, în armonie și melodie se simte spiritul și sensibilitatea finlandeză. Chiar și în *Sonata pentru pian*, opus 12 (1893) și în cele *Trei sonatine*, opus 67 (1912) respiră Finlanda.

Mult mai modest reprezentate sunt celelalte instrumente. Astfel, vioara apare în 12 opusuri alcătuite tot din miniaturi de tipul celor pentru pian (*Romanță, Serenadă, Impromptu, Dans caracteristic, Mazurcă, Vals, Baladă, Humoresca, Scenă de dans, Rondo romantic* etc.), violoncelul într-un singur opus, cu o piesă foarte cunoscută — *Malinconia*, opus 20 (1901) —, flautul o singură dată în *Suita Mignon*, opus 98 (1921) și harpa tot așa, în *Suita caracteristică*, opus 100 (1922), acompaniată de cvartetul de coarde, toate lucrări de factură și expresie romantică, relevând admirabila logică a construcțiilor arhitecturale conjugată cu noblețea expresiei.

Aceleași trăsături sun relevate și de lucrările destinate ansamblurilor instrumentale camerale, majoritatea dintre acestea fiind realizate în perioada vieneză (cele *Două triouri* pentru vioară, violoncel și pian din 1887 și 1888, *Cvartetul de coarde în la minor* din 1889, *Cvartetul cu pian în do major* — 1898, *Cvintetul cu pian în sol minor* — 1889, toate fără număr de opus, păstrate în manuscris, deși ele reprezentau „primele manifestări ale lui Jean Sibelius în direcția creării unui stil personal, îmbibat cu geniul original al artei populare”⁴³³.

Dar cea mai de seamă realizare a sa în domeniul muzicii de cameră o reprezintă *Cvartetul de coarde în re minor*, opus 56, „*Voces intimae*” (1909), „o primă sublimare artistică a celor învățate și suferite de compozitor”⁴³⁴, o lucrare în care Sibelius „ajunge în imediata apropiere a ultimelor cvartete de coarde ale

⁴³³ George Sbârcea, op. cit., pag. 41.

⁴³⁴ Idem, pag. 194.

lui Ludwig van Beethoven”⁴³⁵, fruct al unei mature concentrări intelectuale în vederea concilierii celor două forțe antinomice ale tradiției și înnoirii. O creație confesivă, în care compozitorul face să vibreze toate registrele și resorturile sensibilității sale romantice, de la visare, nostalgie, melancolie și tristețe, la veselie, umor și energie dezlănțuită, redată printr-o muzică de aleasă distincție, preponderent polifonică, o arhitectură monumentală alcătuită pentapartit (*Andante — Allegro molto moderato, Vivace, Adagio di molto, Allegretto, ma pesante, Allegro*), comparabilă cu o simfonie prin modul de ordonare simetrică a tronsoanelor sonore, în centru aflându-se și ca importanță partea lentă, în care muzica devine ceea ce compozitorul numește „voces intimae”;

Adagio di molto



într-adevăr „voces intimae” ale unui distins muzician, mesager sonor al poporului suomi.

Creația simfonică și concertantă

Tărâmul împlinirilor de excepție ale muzicii lui Sibelius îl constituie însă creația orchestrală, în care sensibilitatea sa romantică este explozivă, ilustrând robustețea sufletului său, drumul ascendent al devenirilor sale stilistice. Raportată la ansamblul evenimentelor muzicale ale primelor decenii ale secolului nostru, creația simfonică a lui Sibelius capătă semnificații paradigmatică, Sibelius fiind creatorul unui concept simfonic nou, în care predominant nu mai este dinamismul și mișcarea, ci inversul acestora, staticismul, muzica sa având acea expresie hieratică desprinsă din strania natură finlandeză, legendară.

⁴³⁵ Ernst Tanzberger, op. cit., pag. 227.

S-a încercat o apropiere a simfonismului lui Sibelius — mai ales din prima perioadă — de cel al unor romantici ca Liszt, Wagner, Borodin și Ceaikovski și chiar Skriabin, dar influențele acestora, admitând că ele există, sunt exclusiv de domeniul limbajului pentru că, din punct de vedere semantic, simfonismul lui Sibelius este original și se constituie ca un mijloc principal de comunicare al unui artist muzician, pătruns până în ultima fibră a ființei sale de natura, viața, sensibilitatea și spiritualitatea finlandeză.

Zestrea sa simfonică, formată din: șapte simfonii, nouă poeme simfonice, două suite, un intermezzo, o uvertură și alte numeroase miniaturi orchestrale, este edificatoare și convingătoare, relevând aspirațiile, încordarea și dorințele sale de a fi „el însuși”, de a vorbi un limbaj universal prin care să se comunice pe sine într-o expresie individuală, națională.

Aceste aspirații și încordare, această expresie individuală sunt puse în evidență cel mai bine de simfoniile sale, înscrise în contextul european al devenirilor simfonice atât ca o prelungire legitimată a romantismului, cât și ca o reacție împotriva denaturării și artificializării genului sub multiple aspecte de ordin conceptual, arhitectural, semantic etc.

Prima, *Simfonia în mi minor, opus 39* (1899), se înscrie pe linia marilor tradiții clasico-romantice, prin arhitectura sa cvadripartită (*Andante ma non troppo. Allegro energico, Andante, Scherzo. Allegro, Finale. Quasi una fantasia. Andante. Allegro molto*) și prin pasionalitatea romantică eruptivă, dar melodiile și armoniile nonconvenționale, construcția părților din „strofe”, atitudinea narativ rapsodică, atmosfera general arhaică, precum și expresia pastorală îi determină caracterul, fizionomia și apartenența națională.

În *Simfonia a doua, în re major, opus 43* (1902), alcătuită tot din patru părți (*Allegretto, Poco Allegro, Tempo Andante ma rubato, Vivacissimo, Finale. Allegro moderato*), Sibelius atenuează expresia arhaică în favoarea uneia mai lirice, mai romantice, accentuând caracterul rapsodic, arhitecturile fiind rezultante ale unor asocieri de fraze nu totdeauna coerente, ceea ce a determinat unele aprecieri contradictorii și calificativul de „mai puțin finlandeză”⁴³⁶, cu toate că Sibelius își păstrează individualitatea stilistică și tonusul general atât în construcția melodică, cât și în expresie. *Simfonia* este un colos sonor de cca. 46 minute, o demonstrație de virtuozitate și măiestrie componistică de înalt profesionalism, de autoafirmare a unei voințe ferme de a învinge barierele platitudinii și obișnuitului.

Simfonia a treia, în do major, opus 52 (1907), se înscrie pe aceeași linie a preocupărilor compozitorului de a realiza o lucrare de factură mai deosebită, fiind alcătuită din numai trei părți (*Allegro moderato, Andantino con moto, quasi allegretto, Moderato. Allegro, ma non tanto*), în ultima concentrând două mișcări, o lucrare în care Sibelius caută echilibrul și claritatea, tinzând din ce în ce mai mult spre expresia concentrată, astfel că trece la simplificarea scriiturii

⁴³⁶ George Sbârcea, op. cit., pag. 154.

simfonice, partitura fiind mai puțin încărcată, orchestrația mai transparentă, discursul muzical mai coerent, frizând echilibrul clasic. *Simfonia a treia* poate fi considerată o nouă treaptă în devenirea simfonică a lui Sibelius, un fel de punte spre următoarele, care se înscriu în rândul celor mai de seamă realizări ale compozitorului în acest domeniu.

Astfel, *Simfonia a patra, în la minor, opus 63* (1911), considerată a fi „martora unei maxime efervescențe, o contribuție esențială la profilarea simfonismului modern”⁴³⁷, se înalță ca un pisc și se înscrie în rândul marilor realizări ale compozitorului finlandez, ale genului simfonic. Căci, în *Simfonia a patra*, Sibelius realizează un prototip și propune o nouă tipologie simfonică, bazată pe principiul „informalității formei”, privind lucrarea în totalitatea ei, ca pe un ansamblu de douăzeci și șapte de structuri⁴³⁸ ce se ordonează fluid, în afara tiparelor tradiționale, determinând structura Barform (A, A, B), aici fiind alcătuită din *Stollen* (strofă, partea întâi, *Tempo molto moderato, quasi adagio*), *Stollen* (strofă, partea a doua, *Allegro molto vivace*) și *Abgesang* (final de strofă, partea a treia, *Il tempo largo* și a patra, *Allegro*), întreaga arhitectură edificându-se după principiul ciclic, la bază aflându-se motivul *do, re, fa diez, mi* expus în prima măsură de către fagoturi, violoncele și contrabași.



Credem că este inutil a căuta un program în această simfonie, numită de unii „simfonia pâinii din scoarță de copac”⁴³⁹, în afara unei expresii tipice finlandeze, spiritualizate, cuprinsă între cele două bipolarități antinomice, încordare-destindere.

Simfoniile care au urmat, a cincea, a șasea și a șaptea, se înscriu ca trei încercări ale compozitorului de depășire a stadiului atins anterior. Din păcate însă, nici una nu se ridică la nivelul *Simfoniei a patra*, care se înscrie ca un model irepetabil. Să mai observăm de asemenea că, treptat, Sibelius intră într-o perioadă de clasicizare a mijloacelor sale de expresie, păstrându-și însă nealterate convingerile și concepțiile dramaturgice muzicale.

Astfel, *Simfonia a cincea în mi bemol major, opus 82* (1915, revizuită în 1916 și 1919), din nou o arhitectură tripartită (*Tempo molto moderato. Allegro moderato, Andante mosso, quasi Allegretto, Allegro molto*, în prima parte reunind o formă de sonată cu un scherzo), este una dintre cele mai luminoase

⁴³⁷ Wilhelm Berger, *Muzica simfonică romantică-modernă (1890–1930)*, Ghid, vol. III, Editura muzicală, București, 1974, pag. 162.

⁴³⁸ Vezi: Ernst Tanzberger, op. cit., pag. 111.

⁴³⁹ Vezi: George Sbârcea, op. cit., pag. 203.

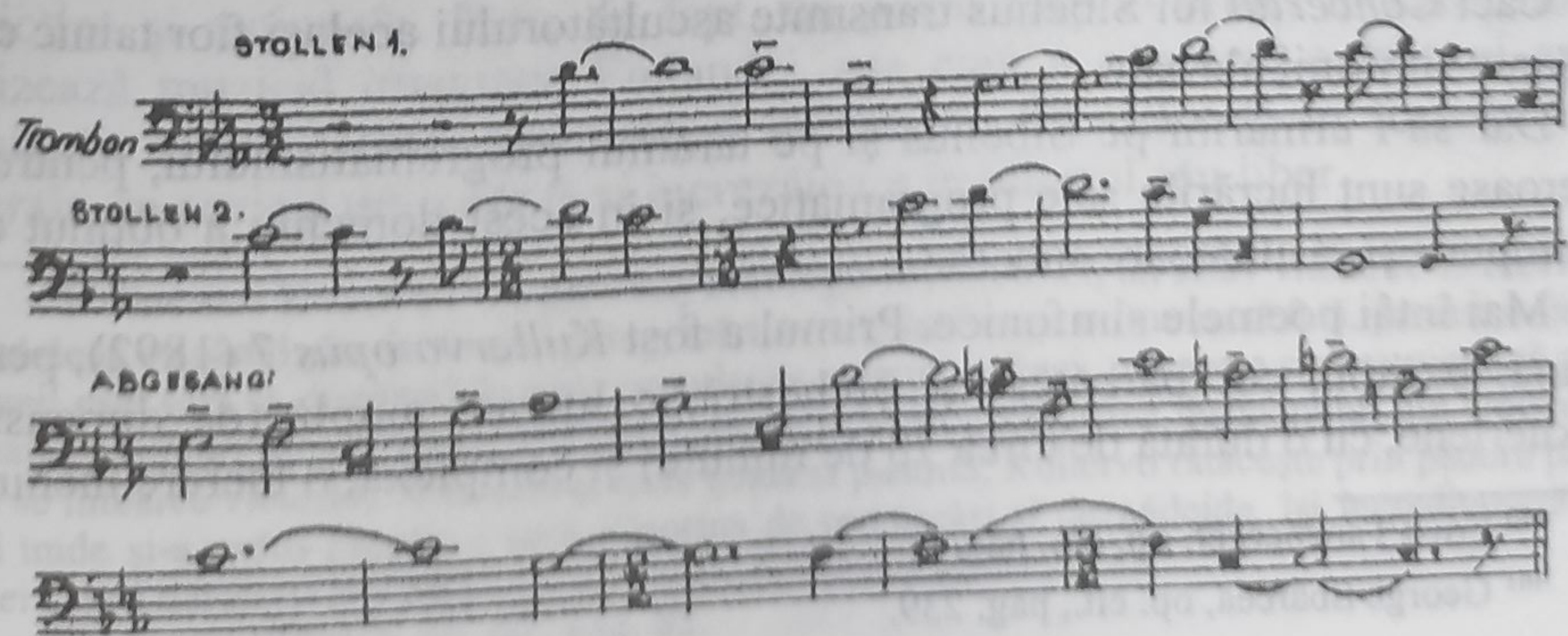
pagini ale muzicii simfonice scrise de Sibelius, bogată în melodii cantabile, grefate pe ritmuri de dansuri populare, încadrate în structuri armonice diatonice.

De remarcat și în această simfonie, dar nu la nivel de macro-, ci la nivel de microstructură, forma Barr, tema scherzo-ului (*Allegro moderato*) fiind alcătuită din două strofe și final. De remarcat, de asemenea, expresia personală, de culoare nordică finlandeză, întreaga simfonie înălțându-se ca un imn închinat omului, biruitor în lupta cu o realitate aspră și ostilă lui.

Structură *Barform* și în *Simfonia a șasea, în re minor, opus 104* (1923), gândită ca un omagiu adus polifoniei renașterii și barocului. Mărturie stau scriitura polifonică în stil palestrinian, prezentă în toate cele patru părți (*Allegro molto, moderato, Allegretto quasi Andante, Poco vivace, Allegro molto*), modalismul de culoare dorică afirmat în prima parte și menținut apoi pe parcurs, construcția liberă a părților mai ales a scherzo-ului din care lipsește trio-ul, cât și motivul B-A-C-H citat la harpă, în ultima parte, secțiunea cea mai încărcată în semnificații, gândită ca o culminație apoteotică ce se săvârșește prin tonuri calde, luminoase, strălucitoare.

Simfonia a șaptea, în do major, opus 105 (1924), este punctul terminus al devenirilor simfonice ale lui Sibelius. Ea seamănă mai mult cu un poem și considerăm justificată denumirea de „Fantezie simfonică” dată inițial de compozitor dar omisă de editor, pentru că Sibelius nu urmărește să realizeze o simfonie în accepțiunea clasică a termenului, ci una de tipul celor realizate de R. Strauss sau de Liszt. Sau dacă vrem să ajungem la un compromis, atunci *Simfonia a șaptea* de Sibelius poate fi și una și alta.

Și una și alta, pentru că este concepută într-o singură parte, într-o desfășurare predominant lentă, în care pot fi delimitate trei secțiuni, marcate de schimbările de tempo (*Adagio, Un pochettino meno adagio, Allegro molto moderato*) în interiorul cărora Sibelius introduce, pe rând, nouă teme, total diferite ca fizionomie și expresie, dar care „se leagă” asigurând permanenta primenire a discursului muzical. Și aici, ca în aproape toate simfoniile sale, Sibelius realizează numeroase structuri *Barform* ca de pildă, tema din culminația secțiunii *Adagio*,



sau numai elemente de *Barform* ca, de pildă, secțiunea centrală și cea finală a *Simfoniei*.

De-a lungul anilor, adepții programatismului au atribuit simfoniilor lui Sibelius diferite denumiri, deslușind în muzica lor un anumit etos sau sens programatic. Dintre acestea rețin atenția cele ale lui Ilmari Krohn, reputat muzicolog și folclorist finlandez, care vede în *Simfonia întâi: Tragedia lui Kullervo*, în *Simfonia a doua: Luptele Finlandei pentru libertate*, în *Simfonia a treia: Apropierea omului de misterul divinității*, în *Simfonia a patra: Unde este fericirea?*, în *Simfonia a cincea: Primăvara nordică*, în *Simfonia a șasea: Vara nordică* și în *Simfonia a șaptea: Vremea secerișului*⁴⁴⁰.

Surprinzător, totuși, pentru că tocmai acestui Ilmari Krohn, Sibelius i-a precizat că în simfonii „și-a comunicat trăirile artistice prin mijloace pur muzicale fără a face apel la vreun program sau subiect literar”⁴⁴¹, protestând vehement împotriva interpretării programatice a simfoniilor sale. De aceea, pentru respectarea adevărului, împotriva mistificării și denaturării muzicii, considerăm că este oportun să îmbrățișăm și să respectăm opinia compozitorului și cele șapte simfonii ale sale să fie privite ca atare, adică șapte simfonii neprogramatice.

Un loc singular în creația lui Sibelius îl ocupă *Concertul în re minor pentru vioară și orchestră, opus 47* (1903 revizuit în 1905), o lucrare tripartită, aparent tradiționalistă prin structură și prin modalitățile de realizare, modernă totuși și înnoitoare prin modul de conducere și tratare independentă a instrumentului solist și a orchestrei, prin variatele raporturi stabilite între expresie și tehnica instrumentală, între conținut și formă. Căci, dacă prima parte, *Allegro moderato*, este o formă de sonată, partea a doua, *Adagio di molto*, este un lied strofic (A-A-A), iar partea a treia, *Allegro ma non tanto*, este o formă de variațiuni bazată tot pe structura strofică (A-B-A1-B1), precedată de o *Introducere* și urmată de o *Coda*.

Ceea ce surprinde în acest concert este absența virtuozității, întreaga lucrare fiind dominată de melodie, o melodie expresivă de o deosebită gravitate nordică și noblețe nordică.

Căci *Concertul* lui Sibelius transmite ascultătorului același fior tainic ca și cele șapte simfonii ale sale.

Dar să-l urmărim pe Sibelius și pe tărâmul programatismului, pentru că numeroase sunt lucrările sale programatice, și în acest domeniu a obținut cele mai timpurii și răsunătoare succese.

Mai întâi poemele simfonice. Primul a fost *Kullervo opus 7* (1892), pentru soprană, bariton, cor bărbătesc și orchestră, o lucrare amplă (de dimensiuni bruckneriene, cu o durată de circa 78 de minute) și complexă, o lucrare închinată

⁴⁴⁰ Ernst Tanzberger, op. cit., pag. 9.

⁴⁴¹ George Sbârcea, op. cit., pag. 239.

eroului național Kullervo⁴⁴², alcătuită din cinci secțiuni (*Introducere, Tinerețea lui Kullervo, Kullervo și sora sa, Kullervo pleacă la război, Moartea lui Kullervo*), prima lucrare cu subiect luat din *Kalevala* și care i-a adus primul mare succes național și internațional, și denumirea de „Grieg-ul finlandez”.

Este lucrarea în care Sibelius realizează coloritul și intonația națională, foarte apropiate de melodică, ritmică și expresia cântărilor finice prin utilizarea unor intervale melodice tipice și a unor structuri modale caracteristice (alături de unele scări în tonuri întregi), a unor sonorități orchestrale cu sunete prelungi de corni (adevărate semnale păstorești), a măsurilor asimetrice de cinci timpi, precum și a vocilor (dialogul dintre Kullervo și sora sa, urmat de solo-ul tinerei fete, un adevărat bocet carelian), cu intenția expresă de a reda melodia vorbirii populare finlandeze.

Mult discutat din punct de vedere al formei, *Kullervo* întrunește atât atributele poemului simfonic, prin unitatea programului literar, cât și pe cele ale suitei, prin modul de organizare, ordonare și expunere a materialului muzical realizat. Indiferent de toate acestea, cât și de unele imperfecțiuni ce i s-au reproșat (lungimi exagerate, orchestrație stângace etc.), *Kullervo* a fost creația lui Sibelius și în muzica finlandeză ceea ce remarcă presa națională: „prologul unor năzuințe eroice”⁴⁴³.

După *Kullervo*, Sibelius creează *En Saga (O legendă) opus 9* (1892, revizuită în 1901), al doilea poem simfonic, în realitate „o legendă” muzicală, după cum o spune și titlul lucrării, plasmuire a imaginației compozitorului, situată în afara concursului faptic mitico-legendar, lucrarea fiind de fapt o stilizare și rafinare în sonanța muzicală a esenței mitului legendar popular finlandez. Căci, în ea, Sibelius reușește să creeze o lume misterioasă, plină de visuri și aspirații eroice, în care ascultătorii se regăsesc tălmăcindu-i sensurile.

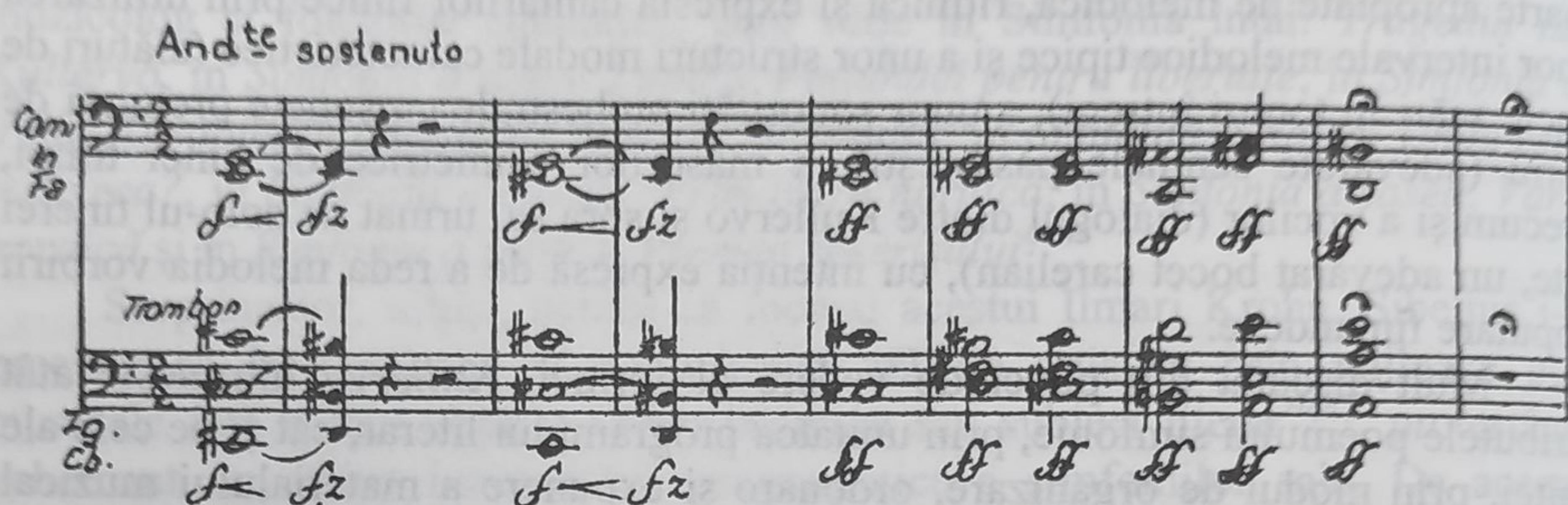
Și toate acestea într-o complexă formă de sonată, bogată în idei muzicale țesute cu măiestrie și orchestrate subtil, în consens cu ideea programatică enunțată în titlu care, dacă ar lipsi, ar putea determina încadrarea lucrării — fără dubii — în rândul creațiilor fără program.

Într-o concepție programatică este realizat și următorul poem simfonic, *Finlandia, opus 26* (1899), însă conținutul muzical, aici rezultat tot al plăsmuirilor fanteziei compozitorului, este determinat de puternice sentimente patriotice și naționale. Este, de fapt, un poem tragic-eroic, în care Sibelius realizează muzical imaginea Finlandei, așa cum a cunoscut-o în acei ani de dominație țaristă, tristă, oprimată și încătușată, dar măreață în frumusețile ei naturale, în același timp dâră și încrezătoare în viitorul său liber.

⁴⁴² Cine este Kullervo? Un personaj mitologic al *Kalevali*, un sclav viteaz ce se răzvrătește fugind de la stăpânul său. În timpul peregrinărilor sale întâlnește o frumoasă fată, pe care o răpește. Dar vai! este sora sa dispărută în timp ce culegea zmeură și fragi, pe care o credea pierdută pentru totdeauna. Alături de alți tineri, Kullervo pleacă la război împotriva dușmanului din Untamo, de unde se întoarce victorios. Găsindu-și casa goală și pustiită, Kullervo rătăcește prin pădure până la locul unde și-a sedus propria-i soră. Cuprins de remușcări și deznădejde, își încredințează viața spadei care-i dăruiește moartea.

⁴⁴³ George Sbârcea, op. cit., pag. 85.

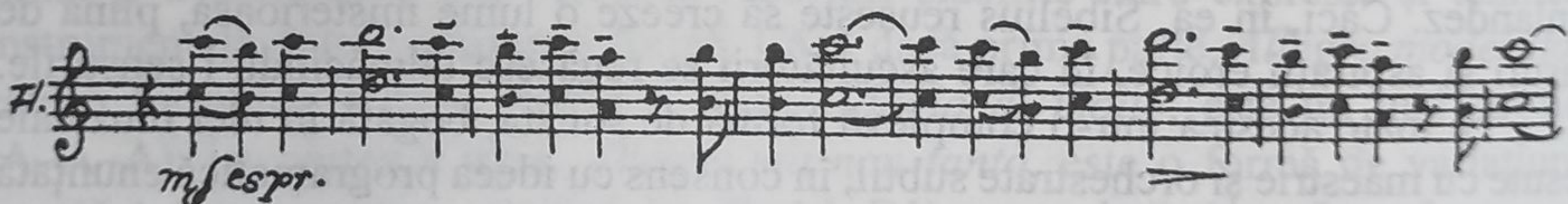
O lucrare realizată în spiritul tradițiilor și al structurii sale romantice, în care particularitățile rostirilor finice se fac simțite atât în construcție, cât și în expresie, o lucrare alcătuită din două episoade, primul, *Andante sostenuto*, dominat de motivul bitonic *do diez-si*, expus în forte de instrumentele de alamă, într-o expresie sumbră, încărcată de semnificații,



și al doilea, *Allegro moderato*, alcătuit din două secțiuni, prima având la bază motivul ritmic al luptei,



și a doua, o melodie finică în caracter imnic, construită în maniera Barform:



Expresia extrem de concentrată a făcut ca o mare bogăție de trăiri, sentimente și imagini să fie redată în numai câteva pagini de partitură, cu o durată de cca. 8 minute.

„Am plâns când am auzit întâia dată poemul, a spus Sibelius. Mi-am dat seama că forța ce răsună în orchestră nu este a mea, ci a poporului din care mă trag”⁴⁴⁴.

Finlandia este cea mai cunoscută lucrare a lui Sibelius, cea care l-a impus în atenția melomanilor de pretutindeni.

Următoarele patru poeme simfonice: *Driada*, opus 45 nr. 1 (1910), *Cavalcadă nocturnă și răsărit de soare*, opus 55 (1909), *Bardul*, opus 64 (1913) și *Aallottaret (Okeanidele)*, opus 73 (1914), sunt mai puțin importante ca semnificație și însemnătate națională, excepție făcând *Bardul*, singurul care are program declarat, anume poezia cu același titlu de Runeberg (în celelalte,

⁴⁴⁴ Vezi: George Sbârcea, op. cit., pag. 136.

programul este sugerat doar de titlu), în care compozitorul creează sonor, în stil rapsodic, imaginea vechilor cântăreți populari pribegi ai Careliei, creatori, purtători și păstrători ai străbunelor legende finice. Numai din punct de vedere al semnificațiilor, deoarece din punct de vedere muzical, toate poemele întrunesc atributele calității muzicale de excepție, compozitorul demonstrând o deplină stăpânire a caracterului național și a mijloacelor de expresie.

Spre deosebire de acestea, în *Tapiola*, opus 112 (1926) — ultimul poem simfonic creat de Sibelius — compozitorul se apleacă din nou asupra *Kalevlei*, din care desprinde mitul despre Tapio, duhul pădurilor legendare și lăcașul acestuia, „castelul codrilor”, situat în Tapiola, locul cel mai îndepărtat al pădurii, văzut de oameni ca o lume de basm, un adevărat Eden al vechilor finlandezi.

Această lume de vis e descrisă de Sibelius în lucrarea sa, una dintre cele mai tulburătoare muzici din câte a creat, cea mai apropiată de misterele naturii în toată complexitatea ei, cu evenimentele sale, de la înserare și până la ivirea zorilor, de la liniștea și răcoarea calmă la înspăimântătoarele răgete ale furtunii dezlănțuite, după care totul, ca prin vrajă, dispare, așternându-se liniștea de odinioară. Iată doar câteva impresii și senzații subiective, trezite de o muzică realizată cu o rară gingășie și sensibilitate artistică, o muzică în formă de sonată monotematică, bazată pe tema pădurii, repetată de douăzeci de ori, de fiecare dată într-o nouă și variată culoare sonoră, dată de minunata orchestrație realizată de compozitor.

Poemul simfonic *Tapiola* s-a înscris în rândul celor mai însemnate compoziții ale compozitorului. Atât de însemnată, încât Cecil Gray susține că, „chiar dacă Sibelius n-ar fi compus decât acest poem simfonic, el ar fi deajuns spre a-l situa printre cei mai mari maeștri ai tuturor timpurilor”⁴⁴⁵.

Culoarea națională finlandeză și conținutul patriotic sunt dominante și în celelalte lucrări programatice ale lui Sibelius: în *Uvertura „Carelia”*, opus 10 (1893) și în *Suita „Carelia” opus 11* (1893, alcătuită din *Intermezzo*, *Balada* și *Alla marcia*), ambele lucrări provenite din seria celor șapte tablouri vivante denumite „Scene istorice”, compuse în anul 1893, în care Sibelius realizează o muzică atât de fineză, încât presa a comparat lucrarea cu „o istorie a Finlandei în idiomurile muzicii”⁴⁴⁶, în *Suita Lemminkäinen*, opus 22 (1893–1896 rev. în 1900), alcătuită din patru legende simfonice, în care Sibelius cântă un alt personaj al *Kalevlei*, Lemminkäinen, „un erou războinic” cum îl caracterizează compozitorul, un „Achile al mitologiei fineze. Vitejia și frumusețea lui, continuă Sibelius, au făcut dintr-însul un ideal al femeilor. După un șir de războaie și lupte curajoase, el ia hotărârea de a se întoarce acasă”⁴⁴⁷...

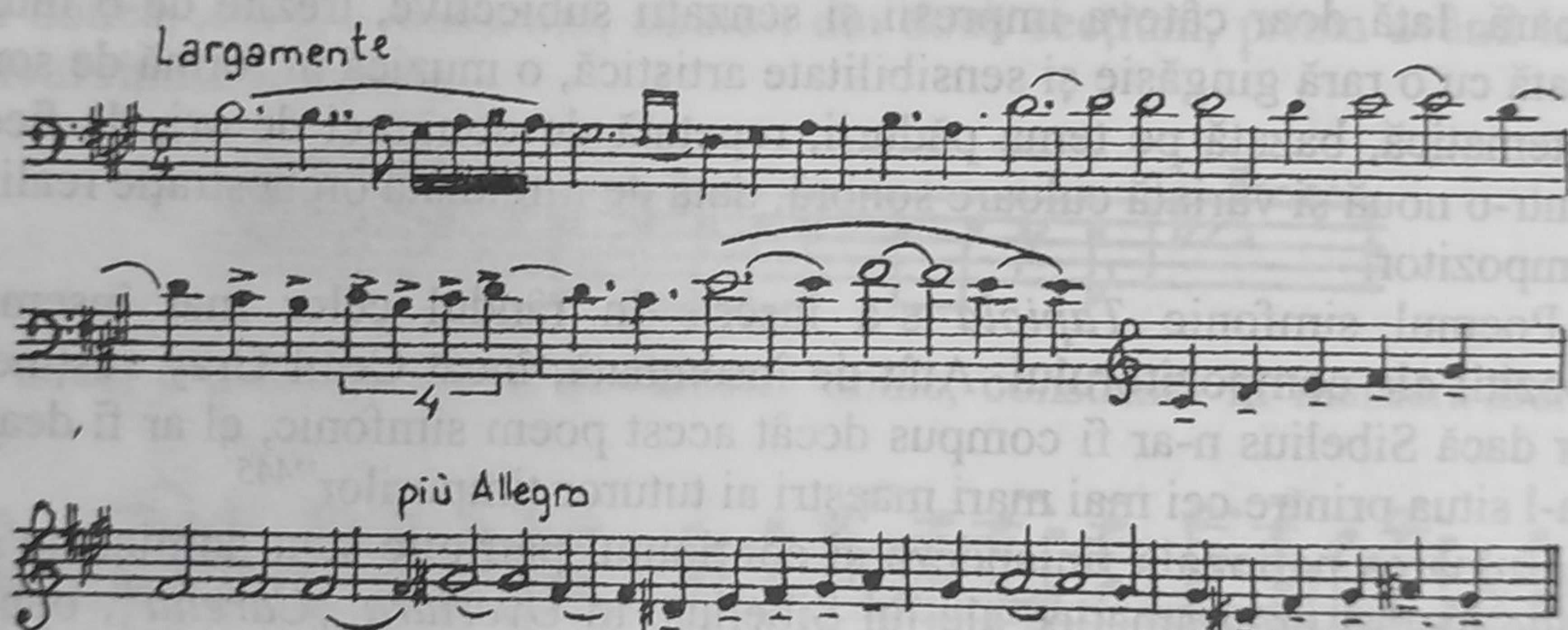
Acest personaj, asemuit când cu viteazul Achile, când cu ușuratecul Don Juan, l-a pasionat pe Sibelius timp de trei ani, încercând să-i surprindă pe portative trăsăturile morale și faptele-i mărețe, și să-l descrie în decorul natural

⁴⁴⁵ Gray Cecil, *Sibelius, the Symphonist*, London, 1935. Vezi și George Sbârcea, op. cit., pag. 246.

⁴⁴⁶ Harald E. Johnson, *Sibelius*, Londra, 1959, pag. 62.

⁴⁴⁷ George Sbârcea, op. cit., pag. 113.

finlandez plin de poezie și de o grandioasă frumusețe, găsim totodată în lucrare și locul unor profunde meditații filozofice. Astfel, în prima legendă, *Lemminkäinen și fecioarele din Saari*, eroul hâtru și zănatec cucerește toate fetele insulei Saari, după care pleacă mai departe în Tuonela, unde este ucis de „moșul chior din Phja”. În a doua legendă, *Lemminkäinen în Tuonela*, mama eroului își caută fiul pe care îl găsește mort. Îi culege măduarele din apa „Fluviului Uitării” și, prin descântece, îl readuce la viață. A treia legendă, *Lebăda din Tuonela*, nu are un program, dar este locul unor profunde meditații filozofice asupra sensului existenței, privită prin prisma contrastelor antinomice, umbră-lumină. A patra, *Întoarcerea lui Lemminkäinen*, descrie entuziasmul general, bucuria regăsirii și a reîntâlnirii cu cei dragi, eroul fiind primit sărbătorește și aclamat. Toate cele patru legende, adevărate poeme simfonice realizate în forme diferite (prima este o formă de sonată, a doua o construcție de tip *Barform*, a treia un lied alcătuit din șase strofe și a patra tot o formă de sonată) sunt foarte bogate în muzică, în teme asemănătoare leitmotivelor, dintre care cea mai importantă este tema lui Lemminkäinen,



care este expusă în prima legendă și care circulă apoi, asemeni eroului, dintr-o legendă într-alta, modificată în funcție de ipostazele în care apare eroul, conform programului literar.

Suita Lemminkäinen este considerată a fi una dintre cele mai valoroase lucrări programatice ale lui Sibelius. Cu toate acestea, cea mai mare popularitate au dobândit-o ultimele două legende: *Lebăda din Tuonela* și *Întoarcerea lui Lemminkäinen*.

Tot din *Kalevala* se inspiră Sibelius și în *Fiica Pohjolei*, opus 49 (1906), o fantezie simfonică compusă pe baza schițelor realizate în 1893, atunci când intenționa să scrie opera *Veneen luominen* (Făurirea corăbiei), dar pe care a abandonat-o din cauza libretului lipsit de consistență dramatică.

A scris, în schimb, numeroase muzici de scenă, unele dintre ele circulând sub forma unor suite (a căror valoare a determinat pretutindeni aprecieri unanime) ca: *Muzica de scenă la cele șase Tablouri vivante*, din care compozitorul a extras *Suita I, Scene istorice*, opus 25 (1899), *Muzica la drama Kuolema* (Moartea), opus 44 (1904), de Arvid Järnefeldt, *Muzica la drama*

„Pelléas și Mélisande”, opus 46 (1905) de Maurice Maeterlink, *Muzica de scenă* la piesa „Lebăda albă”, opus 54 (1908) de August Strindberg și *Muzica la piesa* „Furtuna”, opus 109 (1925) de Shakespeare ș.a.

La acestea se adaugă alte lucrări orchestrale ca: *Rakastava* (Îndrăgostitul) opus 14 (1893), *Cântec de primăvară* opus 16 (1895), *Romanța în do major*, opus 42 (1903), *Vals trist* opus 44 (1904), *In memoriam*, opus 59 (1909), *Canzonetta și Vals romantic* opus 62 (1911), *Scene istorice II*, opus 66 (1912), *Trei piese pentru orchestră* opus 96 (1920), *Suita Mignone și Suita champêtre* opus 98, ultima lucrare orchestrală a lui Sibelius fiind poemul simfonic *Topiola*, opus 112 (1926). Nu și ultima din lista creației sale, pentru că alte patru opusuri, 113, 114, 115 și 116 urmează în intervalul de timp care mai rămâne până în 1929, an în care, dintr-o dată, inexplicabil, Sibelius încetează să mai compună, spre stupefacția tuturor. Zadarnic admiratorii săi așteaptă noi opusuri, o nouă simfonie, a VIII-a. Ele nu apar. Două coruri: *Destin carelian* (1930) și *Santinela podului* (1938) sunt singurele create în perioada 1929–1957. Cât despre o nouă simfonie, târziu, în anul 1952, Sibelius anunță: „Nu există *Simfonia a VIII-a*”.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

„Omul cel mai mare al țării... cel mai mare dintre finlandezi” cum l-a definit președintele Urho Kekkonen, Jean Sibelius împlinește actul ridicării culturii muzicale finlandeze la înălțimea celor mai exigente valori ale artei muzicale, făcând pentru prima dată în istoria muzicii ca glasul Finlandei să răsună distinct în marele concert universal.

Autodefinându-se drept romantic, modern și inovator, Sibelius se individualizează în galeria marilor reprezentanți ai culturilor muzicale naționale prin modul personal de înțelegere, asimilare și redare a caracterului național finlandez, dedus nu din cunoașterea și asimilarea folclorului, a particularităților structurale melodico-ritmice ale acestuia, ci din modul singular al construcției, pronunției și expresiei textelor finice cuprinse în *Kalevala*. Așadar, prozodia, sensul vocalității *Kalevalei*, reprezintă izvorul romantismului, modernității și înnoirilor din limbajul său devenit astfel original, distinct și particular în contextul stilistic efervescent al primei jumătăți a secolului al XX-lea.

Și, ca toți romanticii, Sibelius își caută subiectele în mituri și legende, în istoria tumultuoasă a patriei, în natura și peisajul finlandez⁴⁴⁸, urmărind să creeze acel *Stimmung* (dispoziție) despre care vorbeau Schumann și Wagner, acordându-și simțirea și rezonanța poetică cu tonul general al manifestărilor

⁴⁴⁸ „Apa, bradul și granitul alcătuiesc cel mai frumos peisaj finlandez” — spunea Sibelius. În: George Sbârcea, op. cit., pag. 172.

muzicale, preocupat de redarea sublimată a pitorescului local în tonuri și trăiri specifice finlandeze.

Melodia lui Sibelius este simplă și expresivă, maiestuoasă, în desfășurări rapsodice, de cele mai multe ori colorată în tonuri aspre dar lipsite de duritate, asemeni peisajului și naturii finlandeze, într-o rostire foarte apropiată de particularitățile limbajului popular, într-o alcătuire timbrală și arhitecturală mai puțin tradițională, vădind preferința pentru construcțiile strofice și pentru structurile *Barform*. Acestea justifică, în parte, cel de-al doilea epitet ce și l-a atribuit, cel de modern. Numai în parte, pentru că se adaugă și alte elemente ce-l definesc drept înnoitor ca, de pildă, limbajul său armonic în care se miază tradiția clasico-romantică cu structurile modale arhaice finlandeze, îmbogățite cu cromatisme, rezultând noi culori, apropiate de sensibilitatea și freamătul lăuntric al compozitorului; sau structurile metro-ritmice, alcătuite nu numai din măsuri simetrice de 2 și 3 timpi, ci și din măsuri mixte și eterogene de 5, 7, 11, 13, 15 timpi etc.; sau orchestrația sa de un colorit grav, melancolic, accentul fiind pus pe instrumentele cu coarde combinate cu cele de alamă, într-o remarcabilă concentrare a gândirii, muzica sa exprimând inefabilul sufletesc nerelavabil limbajului vorbit.

Toate acestea sunt doar câteva dintre trăsăturile definitorii ale creației lui Sibelius, muzicianul care prin arta sa și-a înscris numele în rândul celor mai mari creatori de frumos muzical din prima jumătate a secolului nostru. Pentru că „muzica lui este națioanlă, în sensul cel mai nobil al cuvântului. Dar ea e mai mult decât națioanală, deoarece aparține și lumii întregi, tuturor oamenilor”⁴⁴⁹, e universală.

⁴⁴⁹ Urho Kekkonen, președintele Finlandei. În: George Sbârcea, op. cit., pag. 256-257.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE LUI JEAN SIBELIUS ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ A COMPUNERII LOR

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
1	<i>Cinci cântece ce Crăciun</i> (Tapelius și Joukahainen) pentru voce și pian	1895
2	<i>Două piese</i> , pentru vioară și pian	1888
3	<i>Arioso</i> pentru voce și pian (Runeberg)	1893
4	<i>Cvartet de coarde</i> , în si bemol	1889
5	<i>Şase impromptu-uri</i> , pentru pian	1893
6	<i>Cassation</i> , pentru orchestră	1895, rev. 1904
7	<i>Kullervo</i> , poem simfonic, pentru soliști, cor bărbătesc și orchestră	1892
8	<i>Muzica de scenă, la piesa Odlan</i> (Şopârla) de M. Lybeck	1909
9	<i>En saga</i> (O legendă), poem simfonic	1892, rev. 1901
10	<i>Carelia</i> , uvertură pentru orchestră	1893
11	<i>Carelia</i> , suită pentru orchestră	1893
12	<i>Suita în fa major</i> , pentru pian	1892
13	<i>Şapte lieduri</i> , pentru voce și pian (Runeberg)	1893
14	<i>Rakastava</i> (Iubitul), cor bărbătesc a capella (text popular) și suită pentru orchestră	1911
15	<i>Skogrået</i> (Nimfa pădurii) melodramă (Rydberg)	1894
16	<i>Vårsång</i> (Cântec de primăvară), poem simfonic	1895
17	<i>Şapte lieduri</i> , pentru voce și pian (Runeberg ș.a.)	1899
18	<i>Şase lieduri</i> , pentru voce și pian (Cajander, Aho, Kivi și populare)	1904
19	<i>Impromptu</i> , pentru cor de femei și orchestră (Rydberg)	1902, rev. 1910
20	<i>Malinconia</i> , pentru violoncel și pian	1901
21	<i>Natus în curas</i> , imn pentru cor bărbătesc (Gustafsson) 1896	
22	<i>Suita Lemminkäinen</i> , patru legende pentru orchestră 1896	
23	<i>Cantata promoției anului 1897</i> (Koskimies)	1897
24	<i>Zece piese</i> pentru pian	1903
25	<i>Scene istorice I</i> , suită pentru orchestră	1899, rev. 1910
26	<i>Finlandia</i> , poem simfonic	1899
27	<i>Muzică de scenă „Regele Christian al II-lea”</i> (Adolf Paul)	1898

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
28	<i>Sandels</i> . Improvizație pentru cor bărbătesc și orchestră (Runeberg)	1898
29	<i>Snöfriad</i> (Pacea zăpezii), Improvizație pentru cor mixt, recitator și orchestră (Rydberg)	1900
30	<i>Islossningen i uleå älv</i> (Topirea zăpezilor pe râul Ulea), Improvizație pentru cor bărbătesc, recitator și orchestră (Topelia)	1899
31	<i>Trei coruri</i> (Cântec despre Lemminkäinen, Ai curaj?, Cântecul atenienilor, pe versuri de Veijola, Wecksell și Rydberg)	1894 și 1899
32	<i>Tul en synty</i> (Originea focului) pentru bariton, cor și orchestră	1902
33	<i>Koskenlaskijan morsiamet</i> (Soția luntrașului), baladă pentru solist, cor și orchestră	1897
34	<i>Zce piese</i> , pentru pian	1916
35	<i>Două lieduri</i> , pentru voce și pian (Josephson și Gripenberg)	1907
36	<i>Şase lieduri</i> pentru voce și pian (Runeberg, Topelis, Hedberg, Wecksell)	1899
37	<i>Cinci lieduri</i> , pentru voce și pian (Runeberg, Topelius, Wecksell)	1902
38	<i>Cinci lieduri</i> , pentru voce și pian (Rydberg și Fröding)	1904
39	<i>Simfonia I în mi minor</i>	1899
40	<i>Pensées lyriques</i> (Meditații lirice) pentru pian	1914
41	<i>Kyllikki</i> , trei piese pentru pian	1904
42	<i>Romanța în do major</i> , pentru orchestră de coarde	1903
43	<i>Simfonia a II-a în re major</i>	1902
44	<i>Muzică de scenă, la piesa Kuolema</i> (Moartea) de A. Järnefelt	1904
"	<i>Vals trist</i> , pentru orchestră	1904
45	<i>Driada</i> , poem simfonic	1910
"	<i>Intermezzo de dans</i> , pentru orchestră	1907
46	<i>Muzică de scenă la drama Pelléas și Mélisande</i> de Maeterlinck	1905
47	<i>Concert pentru vioară și orchestră, în re minor</i>	1903, rev. 1905
48	<i>Vapautettu kuningatar</i> (Regina captivă), baladă pentru cor mixt și orchestră (Cajander)	1906
49	<i>Fiica Pohjolei</i> , fantezie simfonică	1906
50	<i>Şase lieduri</i> , pentru voce și pian (Fitger, Weiss, Susman, Dehmel și Ritter)	1906
51	<i>Muzică de scenă la Festivalul lui Belisazar</i> de Hj. Procapié	1906

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
52	<i>Simfonia a treia, în do major</i>	1907
53	<i>Pan și Ecoul</i> , intermezzo simfonic	1906, rev. 1909
54	<i>Muzică de scenă la „Albă ca lebedă”</i> de Strindberg	1908
55	<i>Cavalcadă nocturnă și răsărit de soare</i> , poem simfonic	1909
56	<i>Voces intimae</i> , cvartet de coarde	1909
57	<i>Opt lieduri</i> , pentru voce și pian (Josephson)	1909
58	<i>Zece piese</i> , pentru pian	1909
59	<i>In memoriam</i> , marș funebru, pentru orchestră	1909
60	<i>Două cântece din „Cum vă place”</i> de Shakespeare	1909
61	<i>Opt lieduri</i> , pentru voce și pian (Tavaststjerna Rydberg, Runeberg și Gripenberg)	1910
62	<i>Canzonetta și Vals romantic</i> , pentru orchestră	1911
63	<i>Simfonia a IV-a, în la minor</i>	1911
64	<i>Bardul</i> , poem simfonic	1913
65	<i>Două coruri mixte</i> (E. W. Knappe și A. Klemetti)	1912
66	<i>Scene istorice II</i> , suită pentru orchestră	1912
67	<i>Trei sonatine</i> , pentru pian	1912
68	<i>Două mici rondouri</i> , pentru pian	1912
69	<i>Două serenade</i> , pentru vioară și pian	1913
70	<i>Luonatar (Fiica naturii)</i> , poem simfonic	1913
71	<i>Muzică de scenă la piesa „Scaramouche”</i> de P. Knudsen	1913
72	<i>Șase lieduri</i> , pentru voce și pian (Runeberg, Topelius, Greif și Rydberg)	1915
73	<i>Aallottaret (Okeanidele)</i> , poem simfonic	1914
74	<i>Patru piese lirice</i> pentru pian	1914
75	<i>Cinci piese</i> , pentru pian	1914
76	<i>Treisprezece piese</i> , pentru pian	1915
77	<i>Două piese</i> pentru vioară (violoncel) și pian	1919
78	<i>Patru piese</i> , pentru vioară (violoncel) și pian	1915
79	<i>Șase piese</i> pentru vioară și pian	1915
80	<i>Sonata în mi major</i> , pentru vioară și pian	1915
81	<i>Cinci piese</i> pentru vioară și pian	1915
82	<i>Simfonia a V-a în mi bemol major</i>	1916
83	<i>Muzică de scenă la drama „Jedermann”</i> de H. v. Hofmannsthal	1915
84	<i>Cinci coruri bărbățești a capella</i> (Fröding, Gripenberg și Reuter)	1916
85	<i>Cinci piese</i> , pentru pian	1916
86	<i>Șase lieduri</i> , pentru voce și pian	1917
87	<i>Două humorești</i> , pentru vioară și orchestră (nr. 1 și 2)	1917
88	<i>Șase lieduri</i> , pentru voce și pian (Franzen și Runeberg)	1917
89	<i>Patru humorești</i> , pentru vioară și pian (nr. III, IV și VI)	1917
90	<i>Șase lieduri</i> , pentru voce și pian	1917
91	<i>Două marșuri</i> , pentru orchestră	

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
92	<i>Oma mac (Patria noastră)</i> , cantată pentru cor și orchestră	1918
93	<i>Jordens sâng (Cântecul pământului)</i> cantată pentru cor și orchestră	1919
94	<i>Şase piese</i> , pentru pian	1919
95	<i>Maan virsi (Imnul pământului)</i> cantată (Leino E.)	1920
96	<i>Trei piese</i> pentru orchestră	1920
97	<i>Şase bagatele</i> , pentru pian	1920
98	a) <i>Suita Emignone</i> , pentru două flaute și orchestră de coarde	1921
	b) <i>Suita champêtre</i> , pentru coarde	1922
99	<i>Opt piese</i> , pentru pian	1922
100	<i>Suite caracteristique</i> , pentru harpă și coarde	1922
101	<i>Cinci piese</i> , pentru pian	1923
102	<i>Novelette</i> pentru vioară și pian	1923
103	<i>Cinci impresii</i> pentru pian	1923
104	<i>Simfonia a VI-a în re minor</i>	1923
105	<i>Simfonia a VII-a în do major</i>	1924
106	<i>Cinci „Danses champêtres”</i> , pentru vioară	1925
107	<i>Imn pentru cor și orgă</i>	1925
108	<i>Două coruri a capella (Kyösti)</i>	1925
109	<i>Muzică de scenă la „Furtuna” de Shakespeare</i>	1925
110	<i>Väinön virsi (Cântecul lui Väinön)</i> pentru cor și orchestră	1926
111	<i>Două piese</i> pentru orgă	1931
112	<i>Tapiola</i> , poem simfonic	1926
113	<i>Muzică rituală francmasonă</i> , pentru voci bărbăteşti, pian și orgă	1927–1946
114	<i>Cinci schițe</i> , pentru pian	1929
115	<i>Patru piese</i> , pentru vioară și pian	1929
116	<i>Trei piese</i> pentru vioară și pian	1929

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- | | |
|----------------------|--|
| Balogh, A. Pál, | <i>Jean Sibelius</i> . Budapesta, 1961. |
| Downes, Olin, | <i>Sibelius, the Symphonist</i> . New-York, 1956. |
| Hannikainen, Ilmari, | <i>Sibelius and the Development of Finnish Music</i> , Londra, 1959. Johnson, Harold E., <i>Sibelius</i> , Londra, 1959. |
| Krohn, Ilmari, | <i>Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius</i> . Helsinki, 1942. |
| Parment, Simon, | <i>The Symphonies of Sibelius</i> . Londra, 1959. |
| Sbârcea, George, | <i>Jean Sibelius</i> . București, Editura muzicală, 1965. |
| Tavaststjerna, Erik, | <i>The Piano Forte Compositions of Sibelius</i> , Helsinki, 1957. |
| Tanzberger, Ernst, | <i>Jean Sibelius. Eine Monographie</i> . Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1926. |
| Varga Ovidiu, | <i>Finlandezul Sibelius sau muzica celor o mie de lacuri ale Kalevalei</i> . În: <i>Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX</i> . București, Editura muzicală, 1981. |

Redactor: VALERIU
ZARU-DEDIU
Tehnoredactor: GEORGE MAGUREANU

Coli de tipar: 20,72

Tiparul executat la Tipografia "CURTEA VECHIE" S.R.L.

Item de tipar: 1998